

Учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Факультет музыкального искусства

Кафедра хорового и вокального искусства

СОГЛАСОВАНО

Заведующий кафедрой

_____ А.В.Пекутько

_____ 2018 г.

СОГЛАСОВАНО

Декан факультета

_____ И.М.Громович

_____ 2018 г.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС
ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ

ХОРОВОДЕНИЕ

*для специальности 1-18 01 01 Народное творчество (по направлениям),
направления специальности
1-18 01 01-01 Народное творчество (хоровая музыка),
специализации 1-18 01 01-01 01 Хоровая музыка академическая*

Составитель:

А.А.Свиридович, доцент

Рассмотрено и утверждено

на заседании Совета университета
протокол № 8

«24» апреля 2018 г.

Составитель:

Свиридович А.А. доцент кафедры хорового и вокального искусства учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Рецензенты:

А.Б. Нижникова, заведующий кафедрой музыкально-педагогического образования учреждения образования «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка», кандидат педагогических наук, доцент;

Е.В.Шедова, заведующий кафедрой искусство эстрады, кандидат искусствоведения, доцент учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств».

Рассмотрен и рекомендован к утверждению:

Кафедрой хорового и вокального искусства
(протокол от 23.02.2018 г. № 7)

Советом факультета музыкального искусства
(протокол от _____ № _____)

СОДЕРЖАНИЕ

1. ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА.....	4
2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ	
2.1 Конспект лекций.....	5
3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ	
Тематика семинарских занятий, вопросы и рекомендуемая литература.....	294
4. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ	
4.1 Вопросы для самостоятельного изучения.....	298
4.2 Вопросы к экзамену.....	300
4.3 Критерии оценки результатов учебной деятельности студентов.....	301
5 ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ	
5.1 Учебно-методическая карта.....	303
5.2 Учебная программа	306
5.3 Список основной литературы.....	321
5.4 Список дополнительной литературы.....	322

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Учебно-методический комплекс отражает содержание учебной программы по специальности для специальности 1 – 18 01 -1 Народное творчество специализации 1 – 18 01 01 – 01 01 Хоровая музыка академическая.

Изучение дисциплины «Хороведение» способствует формированию творческой личности, профессиональных качеств, необходимых будущему специалисту, способствует систематизации знаний.

Учебная дисциплина предусматривает приобретение знаний о истории хорового искусства, теории хороведения, методики вокально-хоровой работы.

Учебно-методический комплекс включает в себя все, предусмотренные этим видом работы, разделы.

В теоретическом разделе рассматриваются темы по двум основным разделам: история хорового искусства и теория хороведения.

В лекционных материалах подробно раскрыто содержание каждой темы, указана цель, выводы, ключевые понятия, вопросы для закрепления темы.

Практический раздел включает в себя темы семинарских занятий, вопросы к ним и рекомендуемую литературу.

В разделе контроля знаний даётся список вопросов для самостоятельного изучения теоретического материала, а также вопросы к экзамену.

В комплекс включены также критерии оценки результатов учебной деятельности студентов и учебная программа по дисциплине.

Завершает учебно-методический комплекс список основной и дополнительной литературы.

2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

2.1 Конспект лекций

Тема 1. Хоровое искусство. Характерные черты и особенности хорового искусства

Основные вопросы

I. Хоровое искусство (характеристика)

II. Характерные черты

Доступность

Коллективное начало

Связь со словом

Специфика инструмента (певческий голос)

Наличие дирижера

Соответствие историческому развитию (времени)

III.1. Направление развития

а) академическое

б) народное

2. Основные русла.

а) любительское

б) профессиональное

Цель: Теоретическое изучение материала для анализа роли хорового искусства. Осмысления его особенностей в контексте музыкального искусства для общего развития культуры хорового дирижера.

I.

Пение было издавна потребностью души человека к самовыражению.

Высшая форма пения – хоровое искусство являлось выражением именно славянского национального характера и было национальным достоянием славянских народов.

Если в Европе играл орган, развивалась инструментальная музыка, то Россия всегда пела.

В течение многих столетий хоровое пение было тем основным путем, по которому шло развитие музыкальной культуры русского, белорусского народа.

К.Б.Птица «Хоровое искусство – подлинный первоисточник и незаменимая основа своей музыкальной культуры».

Музыкальное искусство 17-19 вв. оставило нам громадный пласт хоровой культуры.

Наши предки рассматривали хор как один из инструментов духовного совершенствования славянской нации. Сегодня это один из видов искусства, способный поддержать нас духовно и нравственно.

П.Г.Чесноков: «Хоровое искусство является одним из проявлений человеческой культуры», эти слова подтверждают неоспоримую ценность этого массового певческого народного творчества.

II.

Хоровое искусство имеет свои характерные черты:

1. ДОСТУПНОСТЬ (каждый человек может петь).

Благодаря этому оно привлекает к активному музыкально-художественному творчеству самые широкие слои населения.

В.Я.Шебалин: «Хоровое пение является такой формой массового музицирования, через которую широкие слои населения соприкасаются с пением не в процессе слушания, а непосредственно участвуя в нем».

В крупных музыкальных формах, как и в литературе (поэмы, романы) заложены большие идеи.

Не сразу удастся постичь их смысл и глубину. Нужна последовательность, промежуточные формы:

в литературе – новеллы, очерки, несложные рассказы;

в музыке – народные хоровые песни, небольшие инструментальные пьесы, вокальные произведения.

Нельзя начинать с «Войны и мира» Толстого, «9-ой» симфонии Бетховена.

А.В.Свешников: «Хоровое пение выполняет грандиозную задачу. Как нечто другое оно в состоянии в огромных масштабах подготовить настоящих ценителей музыки. Когда произведения русской и зарубежной классики станут ближе и понятнее».

2. КОЛЛЕКТИВНОЕ НАЧАЛО – коллектив творческих единомышленников. Успех зависит от каждого в отдельности и от коллектива в целом. *Двухединая задача вокально-хорового обучения* – научить петь индивидуально и одновременно научить петь в ансамбле.

Чем выше вокально-техническая оснащенность, общая и музыкальная культура, художественный вкус каждого участника хора, тем больше возможностей для достижения высоких художественных результатов открывается у хорового коллектива в целом.

Творческий коллектив может жить и творить только при условии, если всех участников объединяют общие цели и задачи. Это не означает, что у каждого хориста не может быть личных интересов. Но личный интерес, личная заинтересованность в искусстве не должен противостоять успеху, интересу всего коллектива.

Искусство слушать партнера, умение соподчинить свое исполнительское «я» с художественной индивидуальностью другого отличает ансамблиста от солиста (динамика, дикция, формирование гласных – единая манера) – все навыки вырабатываются в процессе работы --«чувство локтя».

3. СВЯЗЬ СО СЛОВОМ

Текст делает более конкретными и определенными мысли, выраженные в музыке, она же, в свою очередь своей образной и эмоциональной стороной усиливает воздействие слов.

Приступая к сочинению музыки, композитор стремится по-своему выразить основную мысль и содержание текста.

В.Минин: «Музыка, связанная со словом это разговор с людьми. Хор выходит на концертную эстраду не для развлечения, а для серьезного, глубокого разговора».

Известны случаи, когда на прекрасный текст писалась плохая музыка и наоборот, поэтому осмысление ценности текста имеет и степени взаимопроникновения музыки и слова. Имеет исключительную важность значение для максимальной реализации выразительных, эмоциональных драматургических возможностей, заложенных в них.

Синтетический характер хоровой музыки, оказывает влияние не только на содержание, форму, строение сочинения, но и на исполнительское интонирование. Взаимодействие законов музыкальной формы и закономерностей поэтической речи.

Анализ литературного текста в хоровом произведении должен быть двусторонним – образно-смысловой и конструктивный.

Ритмическая организация текста в большинстве случаев опирается на тенденцию сохранения в стихах одинакового количества главных ударений, которые подчиняют себе другие ударения, а также безударные слоги и слова, создавая своеобразные ритмико-смысловые группы.

Чередование ударных и безударных слов.

1. **Силлабическая система** (XVIII в.) – сохранение одинакового количества слогов в стихах, которые в большинстве случаев объединены парной рифмой, и более или менее сходным расположением ударений внутри строк.
2. **Тоническое стихосложение** характеризуется отсутствием присущей силлабическому стихосложению равносложности (в былинах, причитаниях и других фольклорных жанрах, Асеева и др. поэтов).
3. **Силлабо-тоническое** стихосложение (наибольшее распространение XIX-XXвв.) – в нем учитывается количество слогов и количество ударений, а также место их расположения.

Основных размеров 5. По числу слогов, составляющих стопу, называют двухсложными и трехсложными.

Ямб – двухсложный: U —

Хорей – двухсложный: -- U

Дактиль – трехсложный: — U U

Амфибрахий – трехсложный: U —U

Анапест – трехсложный: U U —

Чтобы определить размер нужно проследить порядок чередования ударных и безударных слогов на протяжении нескольких строк.

4. СПЕЦИФИКА ИНСТРУМЕНТА (певческий голос)

Сложное, таинственное, многогранное явление. Если скрипки, тромбоны и т.д. имеют более менее одинаковую тембровую окраску, то человеческий певческий голос – индивидуальный и неповторимый. Хор разговаривает голосом.

5. НАЛИЧИЕ ДИРИЖЕРА

Дирижерское искусство – уникальное в своем роде деятельность исполнительского искусства возникает только в коллективном ансамблевом исполнении с целью координации творчества участников ансамбля, хора.

Составляющие дирижерской деятельности:

- 1. Дирижер должен уметь конкретизировать во внешнем выражении свое понимание музыкального произведения, его образного строя, формы, стилевых особенностей.*
- 2. Привести весь коллектив в творческое состояние, увлечь его, заставить петь так, как слышится музыка ему, руководителю.*
- 3. Уметь не только ясно и ярко выявлять свои исполнительские намерения, но и добиваться их реализации в процессе работы (кропотливой) репетиционной, а затем в ходе публичного концертного исполнения.*

Данилин М.Н. --- известный русский дирижер и педагог говорил: «Если дирижер способен, подобно полководцу, одним возгласом, одним жестом увлечь коллектив по пути своих намерений, его место за дирижерским пультом. Если же нет, надо менять профессию».

6. ХОРОВОЕ ИСКУССТВО РАЗВИВАЕТСЯ В НОГУ СО ВРЕМЕНЕМ

Это отображение жизни, звучащая летопись нашего времени.

В.Соколов: «Близость к человеку, его судьбе – в этом разгадка такой наполненности чувств хоровой музыки».

А.Новиков: «Человеку холодно без песни».

Задача хорового искусства сегодня состоит в том, чтобы поддержать человека в его стремлении духовно распрямиться.

Высшая форма хорового искусства – пение а cappella -- демонстрируется уровень мастерства и наиболее полно выражаются исполнительские возможности хора.

В.Минин: «Сегодня слушатель приходит на концерт, чтобы испытать радость познания, получить ту духовную пищу, которая поднимает человека над обыденностью, заставляет размышлять о жизни, о земле».

III.

Хоровое искусство развивается в 2-ух направлениях:

1. *Народное*
2. *Академическое*

И в 2-ух руслах:

1. *Любительское*
2. *Профессиональное*

Академические хоры в своей деятельности опираются на принципы и критерии, выработанные музыкальными академиями, оперными театрами. Характерен округленный, прикрытый звук.

Академические хоры с их многогранной палитрой выразительных певческих средств, богатством и широтой репертуара являются вершиной хорового искусства.

Академическим хором подвластны все стили и жанры.

К л ю ч е в ы е с л о в а: характерные черты, доступность, коллективизм, дирижер, певческий голос, слово, время.

К о р о т к и е в ы в о д ы

Хоровое искусство является уникальным по своей природе и сущности. Это проявляется в доступности, коллективизме, развитии хорового исполнительства в соответствии с историческим периодом.

Контрольные вопросы

1. Перечислите характерные черты хорового искусства.
2. Какой анализ литературного текста должен быть в произведении (односторонним, двухсторонним)?
3. Назовите основные составляющие деятельности дирижера.
4. Прочитайте наизусть высказывание Н.М.Данилина о профессии дирижера.
5. Какая характерная черта хорового искусства не всегда используется в практической деятельности?

Л и т е р а т у р а

1. Живов В.Л. Хоровое исполнительство - М. «Владос» 2003.
2. Лащенко А. Хоровая культура., Л.,1989.
3. Асафьев Б. О хоровом искусстве - Л.,1980.

Тема 2. Истоки, развитие, направления хорового искусства (церковно-певческое, светское, народное)

Основные вопросы

I.Церковно-певческое исполнительство

1. Культура Киевской Руси.

а) архитектура

б) литература

в) музыка (светское музицирование, скоморохи, кандакарное пение)

2. Великий Новгород

а) архитектура

б) литература (Садко, былина-эпос)

в) музыка (скоморохи, распевщики, знаменное пение, Пещное действо, колокола)

3. Москва XV в

а) история (объединение земель, Куликовская битва)

б) литература (поэма «Задонщина», книгопечатание)

в) архитектура (Кремль, Собор Василия Блаженного)

г) музыка (жанр исторической песни, «Обиход», «Стоглавый собор», хор государевых певчих дьяков, знаменное, демественное, строчное, партесное пение, М.С.Березовский, Д.С.Бортнянский, Синодальный хор)

II. Светское хоровое исполнительство. Хоры:

1. Т.Я.Ломакина

2. А.А.Архангельского

3. В.А.Булычёва

4. И.И.Юхова

III. Народное хоровое исполнительство. Хоры:

1. И.Е.Молчанова

2. Д.А.Агренева-Славянского

3. П.Г.Яркова

4. М.Е.Пятницкого

Цель: Проследить исторический путь развития академического хорового исполнительства. Проанализировать его взаимосвязь с другими видами искусства и направлениями хорового исполнительства.

Хоровое искусство прошло огромный путь от первоначальных календарно-обрядовых циклов (исторических и лирико-бытовых песен) до хоровых концертов (современной музыки – хоровой концерт памяти Юрлова Г.В.Свиридова).

III направления: церковно-певческое, светское и народное хоровое исполнительство.

1. *Культура Киевской Руси. (IX-X век образование) –*

наивысший расцвет 2 пол. XI века. 988 год – принятие христианства.

Киев – город центр, пересечение торговых путей север – юг, восток – запад, в нем работают философы, знатоки книжности, живописцы и зодчие.

Церковно-певческое направление

Особенно тесные взаимоотношения Киевской Руси сложились с Византией. В конце X века при Владимире I Святославиче византийское православие было объявлено государственной религией, происходит принятие христианства. Епископские канцелярии, соборы и монастыри – главный центр киевской образованности.

1. Литературный язык, письменность (Ярослав I Мудрый, его внук Влад. Мономах – незаурядные литературное дарование) писались интересные произведения.

2. Архитектура, изобразительное искусство – строились роскошные, монументальные храмы, дворцы и соборы.

3. И конечно музыка – необъемлемая часть быта Киевской Руси. Она исполнялась во время торжественных приемов и церемоний, на веселых пирушках, охотах, а также для заполнения досуга.

Светское музицирование

Несмотря на противодействие церкви, многие князья окружали себя «умельцами» - певцами и исполнителями на музыкальных инструментах, а иногда и сами играли и пели. Музыканты были и иностранцы, в частности из Византии, которые исполняли и свой репертуар. Музыка не только для увеселения, но и ратная (боевая) – трубы, бубны. В XII в. Было написано «Слово о полку Игореве», в котором неизвестный автор – передовой мыслитель своего времени, призывал к единению русских князей, идея национального единства в период Киевской Руси также ярко выражена и в героических славильных песнях, например, песнь Баяна – певец, поэтический глашатай.

В Киевской Руси формируется тип древнерусского актера – скомороха – умелый, остроумный, находчивый – обязательный участник всякого народного праздника или развлечения.

Общественное положение скоморохов, несмотря на популярность, было бесправным. Гонение со стороны церкви. Со временем произошло расслоение в среде скоморохов.

1. *странствующие*, часто гонимые и преследуемые

2. тип скоморохов *оседлого, «служилого»* (служившего одному покровителю)

Высокого развития в Киевской Руси достигает культура *церковного пения*.

Вырабатываются прочные профессиональные традиции, закрепленные определенной совокупностью правил и понятий, создается своя система музыкальной письменности, давшая возможность твердой фиксации и сохранение употребляемых напевов.

При Ярославе Мудром пришли 3-е греческих певцов («с роды своими»), т.е. с семьями «и от них началось в русской земле ангелоподобное пение».

В отличие от католической церкви, в православной церкви пение было исключительно вокальным, без участия инструментов и строго одноголосным.

Одной из сторон исключительно своеобразной художественной культуры русского средневековья был стиль -- Знаменное пение – одноголосное.

С течением времени знамена стали называть крюками – «крюковое пение».

Хоровой стиль а *carrella*. Каждый глас – свои хоровые попевки – погласицы. Мелодика строго диатонична, ровное, поступенное движение в пределах ч.4, ч.5, б.6 – свобода и текучесть ритма (колорит музыки сравним с впечатлением от древних икон и церковных фресок).

Тип знаменного пения можно отнести к типу хоровой псалмодии. Хормейстер руководил при помощи рук – хэйрономии (хейрономия – старинный способ управлять хором при помощи рук и пальцев, использовали мимику и движения головой). Хейрономия возникла на Востоке и развилась в

Древней Греции, затем в Византии. Первый руководитель церковного хора назывался доместик.

Кроме знаменного пения в Киевской Руси существовал стиль кандакарного пения, применяемый в исполнении праздничных хвалебных гимнов – кондаков. Обилие всевозможных украшений, хроматизмов, модулирующих переходов из одного лада в другой, яркая красочность, пышность были характерны для этого стиля.

Кандакарное пение не расшифровано, по всей вероятности оно не пользовалось широкой массовой распространенностью и отмирает вместе с упадком самого Киева и разложением тех жизненных форм, которые складывались в цветущую эпоху его существования. В XIII в. кандакарное пение полностью исчезает из певческих книг.

В XII в. Киев приходит в упадок.

Необходимо особо отметить ,ольшое значение короткого периода расцвета Киевской Руси для культуры.

Великий Новгород

Большая роль в деле сохранения и дальнейшего развития тех высоких культурных традиций, основы которых были выработаны в Киевской Руси, принадлежит Великому Новгороду в этот период.

Великий Новгород – 2-ой город после Киева. Храмы, церкви строились киевскими мастерами, а также зодчими из других городов.

Высокий подъем:

1. Культура светского музицирования
2. Окончательно сформирован тип скоморошьего искусства:
 - а) кукольный театр
 - б) игра на гусях
 - в) былина – эпос

В Новгороде скоморохи пользовались сравнительно обеспеченным и легальным положением в отличие от других городов. Образ скомороха

поэтизируется в образе Садко – профессиональный скоморох. Из Новгорода – скоморохи расходились по всей Руси.

В *церковно-певческом искусстве* Новгород занимает главное положение. Множество мастеров – исполнителей из школы «распевщиков» (распевщик – композитор) обогащают культуру знаменного пения. Братья Савва и Василий Роговы, Иван Шайдуров.

Возникает новый художественный жанр «религиозного действия» из эпизодов «Священного писания».

Более развитые элементы театрализованности содержит **«пещное действие»** – в основе лежит сюжет из библейской легенды. Царь Навуходоносор приказал бросить в раскаленную печь 3 еврейских отрока, и спустившийся с неба ангел спас их от огня, и они остались невредимы.

Театрализованное действие исполнялось с настоящим огнем (жгли настоящую траву), на веревке из-под купола церкви спускали маленького ребенка. Персонажи произносили свои реплики, пелись различные молитвы и религиозные гимны из круга церковных знаменных песнопений.

«Пещное действие» -- чрезвычайно любопытный и показательный пример использования церковью элементов «мирского», светского искусства, вплоть до того, что участвовали в виде исключения и скоморохи.

В Новгороде получает развитие еще один вид древнерусского национального искусства – **колокольный звон**. В церквях появились колокола, заменившие чугунные полосы, по которым ударяли молотком.

Отрасль литья колоколов – высокое и тонкое искусство – художественное произведение.

Колокола – важная роль не только в культовом обиходе, но и в гражданской жизни Великого Новгорода. Большой вечевой колокол являлся символом гордой независимости и величия «вольного города». Поэтому одним из первых актов завоевания Великого Новгорода московским царем Иваном III, было снятие и увоз этого колокола.

Так в конце XV века важнейшие культурные завоевания Новгорода были усвоены Москвой, которая в это время становилась основным центром всей русской жизни.

Москва XV век

В XV веке Московская Русь – от Рязани до Поморья, от Урала до Новгорода и Пскова.

С XIV века князья раздробленных феодальных владений начинают собираться под властью Москвы.

В это время отмечается рост ремесла и торговли, особо остро встает вопрос необходимости совместной обороны от захватчиков и поработителей.

1380г. – Дмитрий Донской (Куликовская битва) – победа над татарскими ордами.

1480г. – Иван III – нанесен сокрушительный удар по татарам.

Куликовская битва – подъем национального сознания. Поэма «Задонщина» в литературе -- прямое подражание «Слово о полку Игореве».

Рост государственного самосознания выражается в ***песенном творчестве***.

К XVI в. – формирование и широкое развитие ***жанра исторической песни***. Песня «Про татарский полон», песни об Иване Грозном – самовластном, но справедливом -- о его семье, об отношениях с боярами, о взятии Казани.

Жанр исторической песни явился завершением былинного песенного творчества, правда повествовалась без прикрас и фантазий, которые допускались в былинных.

Москва в это время центр литературы, науки и архитектуры (строительство Кремля, Успенский собор, Грановитая палата). Работают мастера из Пскова, Новгорода, Ростова, Суздалья и других городов славившихся зодчеством. Собор Василия Блаженного построен в честь покоренной Казани. Мастера из Италии приносили изящество и утонченность эпохи Возрождения в строительстве зданий.

Литература – объединение и синтез всего основного достояния русской письменности. При Иване Грозном происходит устранение существующих разногласий и противоречий между отдельными редакциями тех или иных книг, самой манере и приемах словесного изложения. Появление на Руси первых печатных книг с высокохудожественным оформлением. *Книгопечатание* – главные цели достигнуть единообразия, избежать искажений и произвола при переписке писцами.

Издаются летописный свод - название «Лицевой свод» и «Сборник религиозных чтений о житии святых».

Музыка -- аналогичные мероприятия. При Иване Грозном, который был сам образованным, отличался разнообразием культурных интересов и знаний, ценил и знал церковно-певческое искусство, круг песнопений православной церкви подвергается систематизации и пересмотру.

В XV веке издается «Обиход» -- собрание основных употребляемых песнопений.

Вопросам искусства придается государственное значение.

«Стоглавый собор» (100 глав) в 1551г. – своего рода программа о иконописном и церковно-певческом искусстве, где предлагается единый образ в росписи монастырей и церквей (за основу иконопись Ан. Рублева), а также были собраны и напечатаны основные, наиболее употребляемые песнопения. Осуществлялся государственный и церковный контроль за церковной службой.

Церковная служба должна проходить «чинно и немятежно». Обучение певческому искусству проходило в школах и училищах, учреждаемых на дому у грамотных дьяков.

Исключительная пышность и блеск в это время были присущи быту московских князей. Новое высокое положение князей, а они в связи с падением Византии оставались единственными христианскими владыками, выражалось во внешнем церемониале. Церковному пению отводилась и большая роль при дворе.

В 1479 г. при Иване III и его сыне Василии Ивановиче – учрежден специальный придворный хор (30-35 человек) – государевы певчие дьяки.

Хор пел в столичных церквях, везде сопровождал царя-- на богомолье, отдыхе, в походе.

В хоре пели известные знатоки знаменного пения и распевщики того времени. Широко было развито светское музицирование. На службе у царя был целый штат скоморохов.

Скоморохи привозились из Новгорода не только царем, но и богатыми боярами.

В Москву приезжает органист, а позднее в XVII веке «*органныя потеха*» становится любимым видом музыкальных развлечений.

Период с XV по XVII века – эпоха наивысшего развития знаменного церковного пения.

Особым видом праздничного пения было пение *демественное* (греческое слово – мастерское) для торжественных случаев – встреча и величание царя, празднование военных побед. Для записи использовалась особая, отличная от знаменного, разновидность знаков.

В XVI веке появляются ранние формы русского церковного многоголосия. *Это пение называлось строчным.* Запись осуществлялась разными строками знамен, наиболее распространенным видом было трехстрочное пение, в котором средний голос *cantus firmus* назывался путевой или путь.

В музыке, как и в литературе, живописи происходит тяга к освобождению от условности и религиозности, к свободе и непосредственности выражения индивидуальных чувств.

Распад единых традиционных основ знаменного пения, открывает место молодым и прогрессивным художественным формам.

В XVII веке Московская Русь – превращается в многонациональное государство. Присоединение к Московской Руси в Украины (1654г.) и Белоруссии.

На Украине в XVII веке достигается высокий уровень развития церковно-певческого искусства. Для противостояния католицизму в православной церкви, церковному пению необходимо было предать пышность, яркость, а одноголосное пение этому не способствовало.

Многоголосие не было чисто заимствовано из западного католицизма – вырабатывается свой своеобразный стиль хорового многоголосного письма.

Характерные черты – стиль а *capella*, язык простой, искренность, теплота, мелодика близка к народным песням, бытовым напевам.

Использовались крупные монументальные формы хорового многоголосия, что значительно усиливало блеск и эффективность православного богослужения.

На Украине в монастырских и приходских церковных школах учились будущие профессионалы - певцы, регенты, теоретики и композиторы.

Украинские певцы – мастера многоголосного пения – известны с середины XVII века в Московской Руси.

Партесное пение (*partes* - партия) – пение по партиям (дышкант, альт, тенор, бас). Появляется пятилинейная нотация, а опыт строчного III голосного пения способствовал быстрому освоению партесного. Основы партесного пения с самого начала получают теоретическую и практическую формулировку.

1679 г. «Музыкальная грамматика» Николая Дилецкого – основное руководство для русских композиторов многоголосной музыки.

Н. Дилецкий: «Музыка, что сердца человеческие возбуждает, вызывает в них веселье и грусть». Н. Дилецкий рекомендовал композиторам использовать при сочинении произведений темы светских песен, сочетание мажора и минора, разнообразную динамику.

Знаменная система нотописания была отброшена, как не соответствующая требованию нового времени.

Развитию и закреплению партесного пения на московской почве способствовали хоры государевых певчих дьяков и патриарших певчих дьяков.

В составе первого из образцовых хоров в 1666 году пел и сочинял произведения знаменитый украинский «вспевак» Иоанн Календа. Вскоре

появились в хоре и свои мастера, владеющие всеми секретами партесного пения, умеющие сочинять в многоголосном стиле.

В XVII - начало XVIII веков появляется литература, в которой сотни различных богослужений напечатаны в новом роде.

Высшая форма партесного пения – *духовные концерты* – физическая полнота и насыщенность звучания, широкого рода динамический и красочный контраст, обилие ярких чувственно-акустических эффектов.

В XVIII веке достигается высокий подъем хорового дела.

В 1713 году по личному распоряжению Петра I хор Государевых певчих дьяков переведен из Москвы в Петербург, где он исполнил здравицу в честь новой столицы. Увеличен состав хора и он начал называться Придворной капеллой. Пышная импозантность и монументальность партесного концерта характерна для петровского времени -- мощного, грандиозного. На официальных государственных торжествах исполнялись приветственные (панегерические) канты - трехголосные с параллельным движением двух верхних голосов, фанфарными оборотами, элементами имитации.

В XVIII веке хоровое творчество русских композиторов развивается в двух направлениях. Первое -- продолжение культуры партесного концерта, а второе шло от форм бытового музицирования и претворения элементов народной песенности.

В партесных концертах, написанных итальянцами Сарти, Галуппи видны элементы оперной кантиленности и вокальной виртуозности.

Стиль большинства церковно-певческих композиторов характеризует «обмирщение» церкви и подчинение ее задачам светской государственной власти.

Появляется новый тип хорового духовного концерта, яркие образцы которого представлены в творчестве **Максима Созонтовича Березовского** (1745-1777) – украинец, в детском возрасте был певчим в Придворной капелле. Для усовершенствования был направлен в Италию, где в Болонской академии получил почетный диплом, написал и поставил оперу «Демофонт».

В 1774 году Березовский вернулся в Россию и работал в капелле. Не достигнув должной по его мнению оценки своего труда, он покончил жизнь самоубийством.

Концерт «Не отвержи мене во время старости» - мастерское произведение композитора, поражает глубоким впечатлением, своей внутренней силой, возвышенностью стиля, единством.

Adagio (солисты и разные голоса хора) это fuga – монолитная, энергичная, мужественная.

Вслед за М.С.Березовским жанр духовного концерта развивал Д.С.Бортнянский. Его творчество стало нормой для всех последующих композиторов. Зарождается специальный жанр хоровых обработок – народные песни концертного типа.

Дмитрий Степанович Бортнянский (1751-1825) – талантливый композитор с Украины.

В 1740 на Украине в городе Глухове была организована хоровая школа, готовившая певчих для капеллы (мальчишки).

М.С.Березовский и Д.С. Бортнянский выходцы из этой школы.

Вся жизнь Д.С.Бортнянского связана с Придворной певческой капеллой (название в 1796г.).

Д.С.Бортнянский имел прекрасный голос, выдающиеся музыкальные данные. Учился композиции у Галуппи, уехал за ним в Италию и 10 лет провел за границей, где приобрел широкую известность и получил признание своего таланта.

В Венеции и Модене он написал две оперы. Успех этих опер сыграл важную роль в дальнейшей служебной карьере.

В 1796 году Д.С. Бортнянский становится руководителем капеллы, и руководил ею до конца своей жизни. Он способствовал художественному росту коллектива, улучшил материальное положение певцов, отменил участие хора в оперных спектаклях.

Высшей формой творчества Д.С.Бортнянского является духовный концерт а саррелла.

Композитор содействовал расширению репертуара капеллы, при его руководстве коллективом были исполнены «Сотворение мира» Гайдна, Торжественная месса Бетховена.

Д.С.Бортнянский поднял исполнение капеллы на очень высокий уровень.

До XVIII века хор состоял только из мужских голосов, в начале XIX века в состав были включены и детские голоса, а женские голоса были введены только в 1920 году.

Хор принимал участие не только в церковных службах, но и в оперных спектаклях, в постановках 1-х итальянских опер.

Д.С.Бортнянский добился отмены участия хора в оперных спектаклях. Репертуар стал более светским.

С первого января 1837 года руководить капеллой стал М.И.Глинка -- основатель русской вокальной школы. Три года он возглавлял капеллу и содействовал ее росту. Проходило обучение мальчиков хоровому делу, использовался концентрический метод распевания. В это время в хоре пел Гулак Артемовский, автор оперы «Запорожец за Дунаем», которого М.И.Глинка привез из Украины.

В 1883 г. директором капеллы становится граф Шереметьев, владелец известного хора. Он пригласил к работе **Мирия Алексеевича Балакирева** и **Николая Андреевича Римского-Корсакова** – впервые стали готовить мальчиков к деятельности регента для всей России (обучение теории, игре на фортепиано).

При капелле Н.А.Римский-Корсаков организовал оркестровый класс. Готовил мальчиков к оркестровому исполнению.

В 1884 г. Н.А.Римский-Корсаков издал «Подробную программу регентского класса придворной певческой капеллы». *Предметы:*

дирижирование, ЧХП, сольфеджио, теория музыки, гармония, игра на фисгармонии, сольное пение.

Н.А.Римский-Корсаков обосновал принцип поэтапного обучения хормейстеров, ставший основой – системой: школа – училище – ВУЗ.

В репертуаре хора по инициативе Н.А.Римского-Корсаков и М.А.Балакирева исполнялась светская музыка Вебера, Вагнера, Шумана, Мендельсона.

С 1895-1901гг. капеллой руководили **Аренский** и **Смоленский**. В 1902 году начинает деятельность в капелле **Михаил Георгиевич Климов**. В 1919 году он стал руководителем и директором капеллы, и работал до 1937 года. При Климове в капелле впервые были включены женские голоса и был организован прием девочек (1920г).

Воспитанники капеллы: А.В.Александров, А.А.Егоров и другие деятели хорового искусства.

С 1937-1941гг. художественным руководителем капеллы был **А.В.Свешников**.

В настоящее время художественным руководителем и дирижером Петербургской академической хоровой капеллы им. М.И.Глинки является народный артист СССР Владислав Чернушенко.

Если центром хоровой культуры в Петербурге была Придворная певческая капелла, то таким же центром в **Москве** был **Синодальный хор** (Синод – главное духовное ведомство).

Хор «Патриарших певчих» в 1721 году получил название Синодального, в середине XIX века при хоре организуется училище. Руководители – Смоленский, Орлов, Кастальский.

Их совместная деятельность привела к расцвету училища и хора. К концу XIX века они заняли ведущее место в системе хорового образования и хорового исполнительства России. Учили не только регентскому делу, но и в первые готовили учителей пения для народных школ. Они были примером образцовой постановки хорового дела, профессионального подхода к подготовке хоровых

кадров. В 1910 году по объему программа училища соответствовала программе консерватории. Московское синодальное училище сыграло решающую роль в профессиональном хоровом образовании.

Педагогический состав училища: В.С.Калинников, А.Д.Кастальский, М.М.Ипполитов-Иванов, Н.М.Данилин.

Наблюдательный совет: П.И.Чайковский, С.И.Танеев, Аренский, М.М.Ипполитов-Иванов, Василенко.

Великолепное звучание хора вдохновляло композиторов на создание произведений ставших русской хоровой классикой. После смерти Орлова (1907г.) во главе Синодального хора стал его ученик Н.М.Данилин (1878-1945) – выдающийся русский хоровой дирижер.

Под его руководством выступления хора в Польше, Италии, Австрии, Германии явились подлинным триумфом русской хоровой культуры. Все признавали превосходство Синодального хора над хорами Европы. В 1896 году Синодальный хор победил в традиционном состязании с Петербургской певческой капеллой.

Светское хоровое исполнительство

В дореволюционное время существовали частные хоры принадлежащие какому-либо лицу - любительские хоры, которые можно считать прообразом современных форм хорового исполнительства.

Среди частных хоров середины XIX века выделяются: хоровая капелла Ю.Н.Голицина, капелла графа Шереметьева, состоящая из крепостных крестьян его усадеб украинской вотчины.

Первым руководителем капеллы графа Шереметьева был крепостной, автор оратории «Минин и Пожарский» Степан Дегтярев, но расцвет хора связан с именем *Гавриила Якимовича Ломакина*.

Он ввел в хоре профессиональное обучение, продумал систему образования хоровых певцов, изложил ее в книге «Краткая метода пения» изданная в 1860 году. Ломакин был самым популярным хормейстером. Его

даже упрекали за отступление от традиций, сложившихся при исполнении культовых песнопений.

Стасов в рецензии на Шереметьевские концерты писал:

«Многие знатоки и в Германии, других странах, и у нас утверждают, будто древняя церковная музыка 16-18 столетия должна быть выполнена ровно и одинаково, без *accelerando* и проч., прочее; т.е. кто держатся такого мнения мало знают историю русской музыки и им не известны многочисленные свидетельства писателей и путешественников, которые, начиная с 17 столетия, рассказывают именно про все те оттенки в исполнении тогдашних знаменитых хоров и дирижеров, воспитанных самыми великими композиторами. При том же стоит рассмотреть только сами эти сочинения, чтобы убедиться, что они требуют бесконечного разнообразия и полноты деликатных подробностей.

Исполнение никогда не должно быть театрально, но здесь доказательств у руководителей нет, кроме верного и глубокого художественного инстинкта, по этой причине пение певчих графа Шереметьева выше названных пьес вполне превосходно».

После смерти графа Шереметьева в 1871 году капелла была распущена. Усилия Ломакина оказались напрасны. Сыну Шереметьева также не удалось восстановить хор.

Хор *Александра Андреевича Архангельского* (1846-1924) -- выпускника синодального училища.

Александр Андреевич был регентом в Пензе. В 1880 он организовал хор. Архангельский первый хормейстер, которому присвоили звание Заслуженный артист РСФСР. А.А.Архангельский решил вывести русское хоровое исполнительство за узкие рамки церковного пения, сделать хор воспитанным и музыкально образованным коллективом.

Хор вел активную концертную деятельность, которая имела большое просветительское значение.

А.А.Архангельский впервые включил в хор женские голоса (1886г.)

С второй половины восьмидесятых годов Архангельский с хором провели циклы исторических концертов. Ставили целью знакомить публику с мастерами хорового письма XV-XVII вв.

А.А.Архангельский вошел в историю хоровой культуры и как композитор – автор духовных произведений, обработок русских, польских, чешских песен.

В 1924 году он с коллективом был приглашен в Чехословакию, где, к сожалению, умер.

Вячеслав Александрович Булычёв (1872-1959) – русский хоровой дирижер, композитор, общественный деятель.

Был вольнослушателем Московской консерватории, учеником С.И. Танеева. Увлекался полифонической музыкой и широко ее пропагандировал. Организатор Московской симфонической капеллы -- любительский коллектив, в котором пели рабочие. Репертуар коллектива был разнообразным, а исполнение оратории Генделя «Самсон», реквиема Моцарта, сочинений и месс Баха, говорит о вокально-техническом и художественном уровне хора.

У В.А. Булычёва была своя особая система обучения. Преподавались игра на фисгармонии, фортепиано, теоретические дисциплины, латинский язык. В.А.Булычёв автор ряда работ по хоровому делу.

Иван Иванович Юхов (1871-1943) – русский, советский хоровой дирижер.

В 1900 году организовал любительский хор Мытищинского вагонного завода в котором пели рабочие.

В 1919 году хор преобразован в первый государственный хор, а в 1925 году в хор им. М.И.Глинки.

В 1942 году на базе этого хора Юхов создал Республиканскую хоровую капеллу (сейчас капелла им. Юрлова).

В эти годы открываются бесплатные хоровые классы, организовываются хоровые общества в Петербурге и Москве.

Бесплатные музыкальные школы (Балакирев, Ломакин). Цель – распространение начального хорового образования среди народа.

При школах был хор, оркестр.

Народное хоровое исполнительство

Существовало как часть художественного быта крестьян.

Было излюбленной формой массовых развлечений. Одной из форм – хоровые игры и песни, сопровождавшие движения по кругу, театральное действие – пение, пляска, инструментальное сопровождение.

С конца XVIII - начало XIX вв. народное хоровое искусство стало пропагандироваться с концертной эстрады.

Иван Евстратович Молчанов (1809-1891гг.) – крестьянин, педагог самородок, русский исполнитель и собиратель народных песен.

В 1850-х годах создал первый профессиональный концертный хор из певцов-крестьян, с которым выступал на народных гуляниях в Петербурге, Москве и других городах России.

Глинка и Одолевский записали от Молчанова несколько народных песен. Он сам много записывал, обрабатывал. Составил песенник из репертуара хора.

Особую известность приобрел хор **Агренева-Славянского Дмитрия Александровича** (настоящая фамилия Агренев, псевдоним Славянский) (1834-1908) – русский певец -тенор, хороровой дирижер.

В 1868 году организовал хор «Славянская капелла» с которой концертировал в России и за рубежом (в Америке 175 концертов, в Германии 150 и в других европейских городах) и пропагандировал русские и славянские народные песни. Выступления хора носили театральный характер, исполнению была присуща некоторая манерность.

Хор выступал в народных костюмах, стилизованных под боярскую одежду.

После революции хор получил материальную поддержку.

Хор **Петра Глебовича Яркова** (1875-1945) отличался самобытностью характера исполнения -- подмосковное пение, многоголосные партитуры с подголосочностью, «раскачивающимся» распевом, манерой «играть» песни.

Митрофан Ефимович Пятницкий (1864-1927) – собиратель и исполнитель русских народных песен.

С 1903 года – член музыкально-этнографической комиссии, состоявшей из известных музыкантов-этнографов, фольклористов.

В 1904 году вышел сборник русских народных песен записанных с голоса Пятницкого. М.Е.Пятницкий основатель и руководитель Русского народного хора (1910). Вначале хор состоял из рабочих и крестьян.

17 февраля 1911года состоялось первое выступление в Малом зале Благородного собрания.

В 1918году хор выступал в Кремле на встрече с В.И. Лениным и получил высокую оценку.

В 1925году М.Е.Пятницкому присвоено звание Заслуженный артист РСФСР.

В 1927году хору было присвоено имя М.Е.Пятницкого. Этим хором руководил Владимир Захаров, Марианн Коваль, Валентин Левашов.

К л ю ч е в ы е с л о в а: направления, церковно-певческое, архитектура, литература, живопись, знаменное пение, кандакарное, строчное, партесное духовные концерты, светское, народное хоровое исполнительство.

К о р о т к и е в ы в о д ы

Профессиональное и любительское хоровое исполнительство прошло огромный исторический путь развития. Неразрывно связано с конкретными историческими событиями, с различными видами искусств.

К о н т р о л ь н ы е в о п р о с ы

- 1.Перечислите основные направления развития хорового исполнительства.
- 2.Какое направление лежит в основе современного академического хорового искусства?
- 3.В чём заключается отличие былины от исторической песни?
- 4.В каком году организован хор Государевых певчих дьяков?

5. В каком году был издан «Стоглавый собор»?
6. Какова основная причина появления книгопечатания?
7. Назовите композиторов работавших в жанре партесного концерта.
8. В каком году и кем была написана «Музыкальная грамматика»?
9. Кто впервые, в каком году включил в хор женские голоса?

Литература

1. Живов В.Л. Хоровое исполнительство - М., «Владос» 2003.
2. Лащенко А. Хоровая культура - Л., 1989.
3. Асафьев Б. О хоровом искусстве - Л., 1980.
4. Локшин Д. Замечательные хоры и их дирижеры - М., 1963.
5. Келдыш Ю.В. История русской музыки – Москва, 1947
6. Ильин В. Очерки истории русской хоровой культуры - М., 1985.

Тема 3. Хоровое исполнительство Беларуси

Основные вопросы

- I. Музыкальные объединения 16-17 вв. (ордена – францисканцы, доминиканцы, иезуиты)
- II. Музыкальная культура 18-19 вв. (театры, капеллы)
- III. Музыкальная культура 20 века
- IV. Профессиональные, любительские коллективы Беларуси

Цель: Проследить исторический путь развития национального академического хорового исполнительства.

Музыкальные объединения 16-17 вв. (ордена – францисканцы, доминиканцы, иезуиты)

До революции, как известно, Беларусь, начиная с 13 века, входила в состав разных государственных образований – Великого княжества Литовского, Речи Посполитой, Российской империи. Поэтому становление и развитие собственно белорусской культуры происходило во взаимосвязи и в переплетении с другими культурами. Первоначальные этапы развития музыкально-профессионального искусства Беларуси неразрывно связаны с религией. В 13-16 веках на территории Беларуси совмещались самые

различные религии – от христианства до ислама и иудаизма. Особенно значительное влияние на развитие музыкальной культуры принадлежит православной и католической религиям. На территории Беларуси действовали множество католических орденов: францисканцы, кармелитки, доминиканцы, бригитки, иезуиты. Каждый орден имел свою культурную и образовательную программу. Самый мощный орден – орден иезуитов. Основанный в 1540 году Игнатием Лойолой, орден придавал большое значение музыкальному искусству и широко использовал музыку в своей борьбе за влияние на духовную жизнь государства. Иезуиты открывали школы и университеты. В 16 веке на территории Беларуси орденом были основаны бесплатные учебные заведения – музыкальные бурсы, где жили и обучались дети неимущих слоёв населения. Они существовали во многих белорусских городах – Полоцке, Новогрудке, Орше, Несвеже, Гродно, Слуцке, Минске. Подобные учебные заведения существовали и в странах Западной Европы – Италии, Германии. Мальчиков обучали пению, игре на разных инструментах (скрипка, орган, труба). Затем они выступали на торжествах во время богослужения в костёлах. В наши дни иезуиты успешно занимаются исследованиями в гуманитарной сфере и в области фундаментальных наук. Им принадлежат 195 университетов, 500 колледжей и почти 9 тысяч школ. В Беларуси в результате их деятельности ещё в 16-19 веках появились театры, школы, Виленский университет и Полоцкая иезуитская академия.

Существовали в Беларуси и церковно-певческие школы, связанные с деятельностью таких крупных церквей, как Софийский собор в Полоцке (XI в.) (спинки стульев в соборе поворачиваются), Каложская церковь в Гродно (XII в.).

В конце 16 века резко усиливается религиозный гнет католицизма, что приводит к появлению в Беларуси ряда православных братств. Каждое братство имело свою школу, где учебной и воспитательной работой занимались деятели культуры и просвещения того времени. Во многих братских школах преподавался белорусский язык, музыка и церковное хоровое пение. Имелись и

школьные театры. Братские школы были своеобразными центрами борьбы против католицизма. Многие выпускники братских школ служили регентами при дворе Речи Посполитой и в русском придворном театре. Братские школы в то время были центрами музыкально-хорового образования в Минске, Бресте, Могилеве, Пинске.

Музыкальная культура 18-19 вв. (театры, капеллы)

В начале 18 века начался новый этап развития музыкального искусства в Беларуси, так как уже начинают закладываться традиции светского исполнительства. Среди зажиточных горожан и помещиков получает распространение домашнее музицирование, а затем появляются частновладельческие музыкальные театры и музыкальные капеллы.

Славилась капелла витебского воеводы Михала Огинского, слущкая-несвижская – графа Радивиля. Слуцкая капелла была весьма значительным и профессиональным коллективом. Струнные (скрипка, виола, арфа, лютня), духовые инструменты, клавишные инструменты (клавичебало). Исполняли, в основном, танцевальную музыку, участвовала капелла в исполнении итальянских опер, поставленных в Слуцке в 1755 и 1757 годах.

В 19 веке было положено начало профессиональному хоровому образованию. Были организованы светские учебные заведения по подготовке учителей, выпускники которых могли преподавать музыку и пение. В 1889 году в Могилеве, в 1894 году в Минске открываются музыкальные школы и училища, преподавание хорового пения в которых было одним из основных предметов.

К началу 20 века по всей Белоруссии возникают кружки, товарищества, литературно-музыкальные общества. В 1898 году в Минске возникло «Товарищество любителей изящных искусств» ставшее центром культурной жизни города. Ставились спектакли, концерты с лекторами, проводились диспуты. Подобные литературно-музыкальные товарищества были в Гродно, музыкально-драматические товарищества в Могилеве. Их усилиями

проводились благотворительные вечера, где выступали и хоры, состоявшие из учащихся гимназий, училищ. Минское городское училище в 1891 году провело несколько концертов. К 1910 году музыкально-драматические кружки появляются в Вильно, Гродно, Слуцке. Повсеместно устраиваются “беларускія вечарынкi”, где участвовали певцы, танцоры, музыканты, разыгрываются шуточные сценки, комедии Дунина-Марцинкевича, читаются стихи белорусских поэтов М. Богдановича, Я. Коласа, Я. Купалы, Ф. Богушевича. Инициатором 1-ой “беларуской вечарынкi” стал профессиональный революционер Алесь Бурбис. Своеобразным творческим центром “вечарынак” являлась труппа Игната Буйницкого, которая гастролировала по Белоруссии.

Игнат Буйницкий – выдающийся деятель белорусской культуры, глубоко чувствовал и понимал народное творчество. Он с увлечением изучал народные песни и танцы, организовал свой кружок, в который вошли талантливые люди из народа. Подключилась и творческая интеллигенция – певцы, музыканты, танцоры. Все мероприятия проводились на белорусском языке. Труппа подвергалась гонениям из-за революционной направленности репертуара. В 1917 году творческая интеллигенция Минска вошла в «Белорусское товарищество драмы и комедии» впоследствии переименованном в «Белорусскую хатку». Они ставили пьесы Я. Купалы, Дунина-Марцинкевича, Ожешко, читались стихи белорусских поэтов.

В труппе Буйницкого кроме танцоров, музыкантов был хор, которым руководил опытный хормейстер и автор обработок белорусских народных песен Л. Роговский. Ему помогал студент Петербургского университета Стасис Шимкус – будущий литовский композитор. Им обработано свыше 70 белорусских песен. Обработки Роговского и Шимкуса вошли в сборник “Беларускі песеннік з нотамі” (1918 г.). Роговский написал песню на сл. Я. Купалы “А хто там ідзе”, составил песенник для школьных хоров.

Профессиональное искусство Белоруссии конца 19 и начала 20 веков находилось ещё в зачаточном состоянии и в основном зависело от деятельности энтузиастов, любителей хорового искусства.

Музыкальная культура 20 века

В начале 20 века Северо-Западный край посещали многие известные музыканты: А. Скрябин, Собинов, хор Агренева-Славянского, хор А.А.Архангельского.

В 1914 году в Минске был создан любительский хор, выступавший перед горожанами. Руководителем был пропагандист национального фольклора, автор многих обработок Владислав Теравский (1871-1938). В молодости он был певцом известного хора Агренева-Славянского. Его хор стал принимать участие в постановках белорусского драматического театра на сцене «Белорусской хатки». А в 1920 году вошёл в состав Первого белорусского драматического театра -- сейчас театр Я.Купалы. Хор В.Теравского выступал в воинских частях, школах, рабочих клубах с народными революционными песнями.

Обработки В. Теравского “А у саде рэченька”, “Ясная зорачка”, “Пайшоу ясь наш на лужок”, “Гэй, паехау сын Данила”, “Гэй, у лесе”, “Ой, вяду бяду”, “Сам не знаю”.

Большую роль в пропаганде песен начинают играть многочисленные любительские хоры, рабочие музыкально-хоровые студии, развернувшие широкую деятельность по эстетическому воспитанию трудящихся. В репертуаре кружков были песни белорусских композиторов, обработки Н. Аладова, Я. Прохорова (ученик Римского-Корсакова) – “А ты зорка мая”, “Прыляцела пчолка”, “Ой рана на Івана”.

После революции в Белоруссии начинает развиваться профессиональное музыкальное творчество, создаются профессиональные исполнительские коллективы. Ещё в начале 20-ых годов в Витебске работал Государственный хор – руководитель Н. Анцев – выпускник Петербургской Консерватории (1865-1945).

В конце 20-ых годов в Минске концертную деятельность проводила Государственная хоровая капелла БССР под руководством А. Егорова.

В 1913 году участники хоров Егорова и Теравского вошли в организованный хор Республиканского радиокомитета который возглавил Исидор Германович Бари.

Первыми профессиональными учебными заведениями Советской Белоруссии были народные консерватории. В 1918 году открывается народная консерватория в Витебске, в 1919 году в Гомеле, в 1921 году в Минске. Затем они были реорганизованы в музыкальные школы и техникумы, сыгравшие большую роль в подготовке национальных музыкальных кадров техникум в Витебске (1922 г.), в Минске (1924 г.).

Белорусская Государственная консерватория была открыта в 1932(33) году. Первым директором был её М. Казаков. С 1933 года в ней преподавали высоко квалифицированные музыканты: Золотарев (ученик Н.А.Римского-Корсакова), Н. Аладов.

В 1940 году высокую оценку получило хоровое исполнительство Белоруссии в дни 1-ой декады белорусского искусства и литературы в Москве. Тогда выступал Объединенный хор Радиокомитета и Белорусской Государственной филармонии под руководством И. Бари. В предвоенные годы художественным руководителем хора Белорусского радио была Людмила Никитична Бен (ученица Дмитревского) и Н. Ф. Маслов – заслуженный деятель искусств БССР, (ученик П.Г.Чеснокова). С 1949 года хормейстером хора радио стал белорусский композитор, основоположник белорусской профессиональной музыки Григорий Константинович Пукст – автор симфоний, опер, обработок песен, кантат, хоров («Партизанскія асобы»).

С 1950 года в хоре Белорусского радио работала А. П. Зеленкова, ученица Егорова, а с 1963 года – она посвятила себя педагогической деятельности в консерватории. В 1965 году хор возглавил Виктор Владимирович Ровдо, после аспирантуры у А.В.Свешникова. В настоящее время коллективом руководит Дмитрий Шепелев.

В 1939 году под руководством Григория Романовича Ширмы был создан Белорусский ансамбль песни и танца, в 1949 году он участвовал в Декаде

белорусской литературы и искусства в Москве, а с 1950 года ансамбль был реорганизован Государственный хор БССР и переведен из Гродно в Минск. С 1957 года он стал называться Госуд. Академической хоровой капеллой БССР. Основой тогдашнего репертуара была белорусская народная песня (“Лугам зеляненькім”, “Павей ветрык”, “Ой, не кукуй зязюленька”).

Г.Р.Ширма (1892-1978) собрал свыше 3 тысяч беллоусских народных песен. Хормейстерами капеллы работали В.В.Ровдо, Л.Фёдоров, К. Шунтов, Людмила Борисовна Ефимова. С 2018 года художественным руководителем и главным дирижером капеллы назначена выпускница Белорусской Академии музыки – Ольга Янум.

Другой профессиональный хоровой коллектив “Дзяржауны акадэмічны народны хор рэспублікі Беларусь імя Г. І. Цітовіча” был организован в 1952 году, когда было принято решение Советом Министров БССР об организации общереспубликанского Государственного хора Белорусской народной песни. В 1954 году хор выступил на концерте в Большом театре, а в 1955 году участвовал во 2-ой декаде белорусского искусства и литературы в Москве, в 1957 году – во VI Всемирном фестивале в Москве. В 1959 году коллектив был переименован в Белорусский Государственный народный ансамбль песни и танца.

Г. И. Титович (1910-1986) – талантливый музыкант, дирижер, автор статей, брошюр, автор-составитель сборника “Песни белорусского народа”.

Хормейстерами в хоре работали К. Поплавский, Федоров, Бальцевич. С 1975 года коллектив возглавляет Михаил Дринецкий – лауреат Государственной премии БССР. В 1988 году хору присвоено звание “академический”, а в 2006 году – звание “национальный”.

Профессиональные, любительские коллективы Беларуси

Профессиональные коллективы

1. Государственная хоровая капелла Республики Беларусь им. Г.Р.Ширмы.
Художественный руководитель Ольга Янум.

2. Хор белорусского радио и телевидения. Художественный руководитель Дмитрий Шепелев.
3. Национальный академический народный хор Республики Беларусь им. Г.И.Титовича. Художественный руководитель Народный артист РБ Михаил Дриневский.
4. Государственный камерный хор Республики Беларусь. Художественный руководитель Наталья Михайлова.
5. Хор Большого театра оперы и балета Республики Беларусь. Художественный руководитель Народная артистка РБ Нина Ломанович.
6. Музыкальная капелла Сонорус. Художественный руководитель Александр Хумала.

Любительские коллективы г. Минска

1. Народная хоровая капелла Дворца культуры федерации профсоюзов Р. Б.
2. Народная хоровая капелла дворца культуры Минского тракторного завода.
3. Народная хоровая капелла БГУ г. Минска
4. Народный мужской хор Дворца культуры МАЗ г. Минска
5. Народный хор “Раніца” Дворца культуры “Юнацтва”

К л ю ч е в ы е с л о в а: музыкальная культура, ордена, иезуиты, православные братства, профессиональное хоровое исполнительство.

К о р о т к и е в ы в о д ы . Ознакомление с теоретическим материалом дает краткий обзор исторического развития национального хорового исполнительства Беларуси.

К о н т р о л ь н ы е в о п р о с ы

1. Назовите самый многочисленный орден существовавший на территории Беларуси. Каково его значение?
2. Перечислите ордена которые действовали в Беларуси.
3. Почему в Беларуси появились православные братства?
4. В каком веке закладываются традиции светского исполнительства?

5. В каком веке было положено начало профессиональному хоровому образованию?
6. Как назывались первые профессиональные учебные заведения в Белоруссии?
7. Перечислите профессиональные хоровые коллективы Республики.

Литература

1. Дудиомава О. Музыкальная культура городов Белоруссии в XVII веке. – Мн.: Наука и техника, 1992.
2. Дудиомава О. Нарысы музычнай культуры Беларусі. – Мн., 2000
3. Хвисяк Н.Н. Белорусская хоровая литература - М., Беларусь, 1990.
4. Романовская Л.А. Хор беларускага тэлебачання I радыё - М., 1975.
5. Смагин А.И.. Хоровое искусство Беларуси XX века. – Мн.: Бел. университет культуры, 1998.

Раздел II

Тема 4. Основные стили и жанры вокально-хорового искусства.

Жанры хоровой музыки

Основные вопросы

I. Общее понятие жанра в музыке

II. Основные стили в вокально-хоровой музыке

1. Возрождени

2. Барокко

3. Классицизм

4. Романтизм

5. Импрессионизм

6. Реализм

7. Экспрессионизм

III . Основные жанры хоровой музыки. Классификация.

1. Чисто хоровые

2. Синтетические

3. Вспомогательные

Цель: Теоретическое изучение основных стилей и жанров вокально-хорового искусства, а также жанров хоровой музыки для понимания и осознания их особенностей, специфики, значения в музыкальном искусстве и хоровом исполнительстве в частности.

Стилем в музыке называется общность образной системы, средств музыкальной выразительности и творческих приемов композиторского письма. Слово «стиль» латинского происхождения и в переводе означает способ изложения. Как категория стиль стал существовать с XVI в. и первоначально являлся характеристикой жанра. Начиная с XVII в. важнейшим фактором определения стиля становится национальный компонент. Позднее, в XVIII в., понятие стиля обретает более широкое значение и понимается как характерные черты искусства определенного исторического периода. В XIX в. смыслообразующим началом стиля становится индивидуальная манера письма композиторов. Та же тенденция с чертами еще большей дифференциации прослеживается в XX в., когда внутри творчества одного какого-либо композитора определяется стилистика различных периодов творчества. Таким образом, исходя из краткого исторического экскурса становления стиля, следует подразумевать под стилем устойчивое единство образных принципов художественных направлений различных исторических эпох, характерные черты, как отдельного произведения, так и жанра в целом, а также творческую манеру отдельных композиторов.

Понятие **жанр** существует во всех видах искусства, но в музыке, в силу специфики ее художественных образов, это понятие имеет особое значение: оно стоит как бы на границе категорий содержания и формы и позволяет судить об объективном содержании произведения как о комплексе использованных средств. Термин «жанр» (франц. genre, от латинского genus-род, вид) – многозначное понятие, характеризующее исторически сложившиеся роды и виды художественных произведений в связи с их происхождением и жизненным назначением, способом и условиями (местом) исполнения и восприятия, а также с особенностями содержания и формы. Сложность

классификации жанров тесно связана с их эволюцией. Например, в результате развития музыкального языка многие прежние жанры модифицируются, на их основе создаются новые. Жанры отражают принадлежность произведения к тому или иному идейно-художественному направлению. Вокально-хоровые жанры обусловлены связью с литературно-поэтическим текстом. Возникали они в большинстве случаев как музыкально-поэтические жанры (в музыке древних цивилизаций, средневековья, в народной музыке разных стран), где слово и музыка создавались одновременно, обладали общей ритмической организацией.

Вокальные произведения делятся на *сольные* (песня, романс, ария), *ансамблевые* и *хоровые*. Они могут бытии чисто *вокальными* (соло или хор без сопровождения; состав хора *a cappella* особенно характерен для полифонической музыки эпохи Возрождения, а также для русской хоровой музыки XVII-XVIII вв.) и *вокально-инструментальными* (особенно с XVIIв.)- *с сопровождением* одного (обычно клавишного) либо нескольких инструментов или оркестра. Вокальные произведения с сопровождением одного или нескольких инструментов относят к камерным вокальным жанрам, с сопровождением оркестра – к крупным вокально-инструментальным жанрам (оратория, месса, реквием, пассионы). Все эти жанры имеют сложную историю, затрудняющую их классификацию. Так, кантата может представлять собой м камерное сольное произведение, и крупное сочинение для смешанного состава (хор, солисты, оркестр). Для XXвека характерно участие в вокально-инструментальных произведениях чтеца, актеров, привлечение пантомимы, танцев, театрализации, например, драматические оратории А. Онеггера, «сценические кантаты» К. Орфа, приближающие вокально-инструментальные жанры к жанрам драматического театра.

С фактором условий исполнения связана степень активности слушателя при восприятии музыкальных произведений – вплоть до непосредственного участия в исполнении. Так, на границе с бытовыми жанрами находятся массовые жанры, такие, например, как советская массовая песня, жанр,

охватывающий самые различные по образу и содержанию вокально-хоровые произведения – патриотические, лирические, детские и пр., написанные для разных составов исполнителей.

Итак, дифференцируя стили отдельных художественных направлений и жанровые отличия, отметим их наиболее характерные черты. К стилям художественных направлений отнесем следующие: эпохи Возрождения, барокко, классицизм, импрессионизм, реализм, а также экспрессионизм.

Отличительными чертами *эпохи Возрождения*, или *Ренессанса* (франц. *Renaissance*, итал. *Rinascimento*, середина XV - XVI вв., в Италии с XIV в.), явились гуманистичность мировоззрения, обращение к античности, светский характер. Наиболее отчетливо черты раннего Возрождения обнаружилось в искусстве итальянского *Ars Nova* XIV в. Так, крупнейший композитор флорентийского раннего Возрождения Ф. Ландино явился автором двух- и трехголосных мадригалов и баллад - жанров, типичных для *Ars Nova*. В условиях развитой городской культуры нового типа здесь впервые сложилось светское профессиональное искусство гуманистического характера, опирающееся на народную песенность. Отрицая католическую схоластику и аскетизм, на смену одnogолосному пению приходит многоголосное, появляются двойные и тройные составы хоров, достигает своих высот полифоническое письмо строгого стиля, прочно устанавливается разделение хора на 4 основные хоровые партии - сопрано, альты, тенора, басы. Наряду с музыкой, предназначенной для церковного пения (мессы), утверждается в своих правах хоровая светская музыка (*мотеты, баллады, мадригалы, шансоны*). При опоре на общеэстетические закономерности появляются школы отдельных городов (римская, венецианская и др.), а также национальные школы - нидерландская (Г.Дюфаи, Й.Окегем, Я.Обрехт, Ж.Депре), итальянская (Дж. Палестрина, Л. Маренцио), французская (К.Жанекен), английская (Д.Данстейбл, У.Бёрд) и другие.

Художественный стиль *барокко* (итал. *barocco* - причудливый, странный) был господствующим в искусстве конца XVI - середины XVIII столетия. В

основе стилевого направления барокко лежат представления о сложности и изменчивости мира. Это было время противоречий между развивающейся наукой (открытия Галилея, Декарта, Ньютона) и устаревающими представлениями о мироздании церкви, сурово карающей все, что расшатывало устои религии. Музыковед Т.Н.Ливанова по этому поводу отмечала, что над чувствами и стремлениями человека в эпоху барокко «тяготело нечто, не вполне им постигаемое, - нереальное, религиозное, фантастическое, мифическое, фатальное. Мир все более открывался ему усилиями передовых умов, противоречия его выступали вопиющими, а разрешения встающих загадок все же не было, ибо еще не пришло последовательное социальное и философское осмысление действительности». Отсюда напряженность, динамичность образов в искусстве в целом, аффектация, контраст состояний, одновременное стремление к величию и декоративности.

В вокально-хоровой музыке эти особенности стиля выражены посредством противопоставления хора и солистов, сочетания крупномасштабных форм и причудливости украшений (мелизмов), одновременности тенденции к обособлению музыки от слова (возникновение инструментальных жанров сонаты, концерта) и тяготения искусств к синтезу (ведущее положение жанров кантаты, оратории, оперы). Исследователи западноевропейской истории музыки относят к единой эпохе барокко все музыкальное искусство от Дж. Габриели (многохорные вокально-инструментальные полифонические произведения) до А.Вивальди (оратория «Юдифь», Глория, Магнификат, мотеты, светские кантаты и т.д.), И.С.Баха (Месса си минор, Страсти по Матфею и по Иоанну, Магнификат, Рождественская и Пасхальная оратории, мотеты, хоралы, духовные и светские кантаты) и Г.Ф.Генделя (оратории, оперные хоры, антемы, *Te Deum*).

Следующий крупный стиль в искусстве XVII - XVIII веков - **классицизм** (лат. *Classicus* - образцовый). В основе эстетики классицизма лежит античное наследие. Отсюда убеждение в разумности бытия, наличии всеобщего порядка и гармонии. Основными канонами творчества соответственно были равновесие

красоты и истины, ясность логики, стройность архитектоники жанра. В общем развитии стиля классицизма выделяют классицизм XVII в., формировавшийся во взаимодействии с барокко, и просветительский классицизм XVIII в., связанный с идеями предреволюционного движения во Франции. В обоих случаях классицизм не представляет изолированного явления ввиду соприкосновения с различными стилевыми течениями - рококо, барокко. При этом монументализм барокко сменяется сентиментальной утонченностью, интимностью образов. Виднейшими представителями классицизма в музыке явились Ж. Б. Люлли, К. В. Глюк, А. Сальери и др., внесшие значительный вклад в оперную реформу (особенно К. В. Глюк) и переосмыслившие драматургическое значение хора в опере.

Тенденции классицизма обнаруживаются у русских композиторов XVIII в. М.С.Березовского, Д.С.Бортнянского, В.А.Пашкевича, И.Е.Хандошкина, Е. И. Фомина.

Рококо (франц. *rococo*, также *rocaille* - от названия одноименного орнаментального мотива; *rocaille musicals* - музыкальный рокайль) - стилевое направление в европейском искусстве первой половины XVIII в. Обусловленное кризисом абсолютизма, рококо явилось выражением иллюзорного ухода от жизни в мир фантазии, мифических и пасторальных сюжетов. Отсюда характерная для музыкального искусства грациозность, прихотливость, орнаментальность, изящество малых форм. Представителями стилевого направления рококо явились композиторы Л.К.Дакен (кантаты, мессы), Ж.Ф.Рамо (камерные кантаты, мотеты), Дж.Перголези (кантаты, оратории, *Stabat Mater*) и др.

Высшей стадией классицизма явилась **венская классическая школа**, выдающиеся произведения композиторов которой послужили значительным вкладом в мировую хоровую культуру. В качестве примера сошлемся на некоторые композиции, такие как оратории «Сотворение мира», «Времена года» И. Гайдна, Реквием и мессы В. Моцарта, мессы и финал Девятой

симфонии Л. Бетховена, чтобы представить себе ту огромную роль, которую композиторы уделяли хору.

Романтизм (*romantisme*) - художественное течение, первоначально сформировавшееся в конце XVIII - начале XIX в. в литературе. В дальнейшем под романтическим понималось прежде всего музыкальное начало, что обусловлено чувственной природой музыки. Особенности данного направления в музыкальном искусстве являются личностная позиция, духовная возвышенность, народная самобытность, рельефная образность, фантастическое видение мира. В силу обозначенных характерных черт первостепенное значение в романтическом искусстве получает лирика. Лирическое начало обусловило интерес композиторов к камерным формам.

Жажда совершенства и обновления романтического искусства привела в свою очередь к усилению ладово-гармонической красочности путем сопоставления мажорной и минорной систем, а также использования диссонирующей аккордики. Пафос личной и гражданской независимости объясняет стремление к «свободным» формам. Бесконечная контрастность впечатлений вызывает обращение романтиков к цикличности. Особое значение в искусстве романтизма приобретает идея синтеза искусств, что, к примеру, просматривается в принципе программности, а также в вокальной мелодике, чутко следующей выразительности поэтического слова. Представителями романтизма в музыке явились Ф. Шуберт (мессы, *Stabat Mater*, кантата «Победная песнь Мириам», хоры и вокальные ансамбли для смешанного состава, женских и мужских голосов), Ф. Мендельсон (оратории «Павел» и «Илья», симфония-кантата «Хвалебная песнь»), Р. Шуман (оратория «Рай и Пери», Реквием по Миньоне, музыка к сценам из «Фауста» Гете, к «Манфреду» Байрона, баллады «Проклятие певца», мужские и смешанные хоры *a cappella*), Р. Вагнер (оперные хоры), И. Брамс (Немецкий реквием, кантаты, женские и смешанные хоры с сопровождением и без сопровождения), Ф. Лист (оратории «Легенда о св. Елизавете», «Христос», Гранская месса, Венгерская коронационная месса, кантаты, псалмы, Реквием для мужского хора и органа,

хоры к «Освобожденному Прометею» Гердера, мужские хоры «Четыре стихии», участие женского хора в симфонии «Данте» и мужского в «Фауст-симфонии») и др.

Импрессионизм (*impressionisme*) как художественное направление возник в Западной Европе в последней четверти XIX - начале XX в. Название *импрессионизм* происходит от французского *impression* - впечатление. Характерным признаком стиля направления импрессионизма является стремление к воплощению мимолетных впечатлений, психологических нюансов, к созданию колоритных жанровых зарисовок и музыкальных портретов. При очевидности новаторского музыкального языка импрессионисты продолжают идеи романтизма. К числу общих черт двух направлений можно отнести интерес к поэтизации старины, к форме миниатюры, колористическое своеобразие, импровизационную свободу композиторского письма. При этом импрессионистическое направление имеет ряд стилистических отличий - сдержанность эмоций, прозрачность фактуры, калейдоскопичность звуковых образов, акварельную мягкость, загадочность настроения. Музыковед В. Г. Каратыгин так характеризовал особенности импрессионизма в музыке: «Слушая импрессионистов-композиторов, вы по преимуществу вращаетесь в кругу туманных, переливчатых звучаний, нежных и хрупких до того, что вот-вот музыка вдруг дематериализуется ...лишь в душе вашей надолго оставив отзвуки и отблески упоительных бесплотных видений». Средствами выразительности импрессионистов явились комплексность красочных аккордовых созвучий в сочетании с архаическими ладами, неуловимость ритмики, краткость фраз-символов в мелодике, богатство тембров. Свое классическое выражение течение импрессионизма в музыке нашло в творчестве К. Дебюсси (мистерия «Мученичество св. Себастьяна», кантаты «Блудный сын», поэма «Дева-избранница», Три песни Шарля Орлеанского для хора без сопровождения) и М.Равеля (смешанные хоры *a cappella*, хор из оперы «Дитя и волшебство», хор в балете «Дафнис и Хлоя»).

Реализм - творческий метод в искусстве. *Realis* - слово позднелатинского происхождения, в переводе - *вещественный, действительный*. Наиболее полное раскрытие сущности реализма как исторической и типологической конкретной формы творческого мышления усматривается в искусстве XIX в. Ведущими принципами реализма явились: объективность отображения существенных сторон жизни в совокупности с очевидной авторской позицией, типизация характеров и обстоятельств, интерес к проблеме ценности личности в обществе. В творчестве западноевропейских композиторов второй половины XIX в. реализм просматривается в произведениях Ж. Визе (оперные хоры, кантаты, симфония-кантата «Васко да Гама»), Дж.Верди (оперные хоры, Четыре духовных произведения - «Аве Мария» для смешанного хора *a capella*, «Хвала деве Марии» для женского хора *a cappella*, *Stabat Mater* для смешанного хора с оркестром, *Te Deum* для двойного хора с оркестром; Реквием) и др.

Основоположником реалистической школы в русской музыке был М. И. Глинка (оперные хоры, юношеская кантата «Пролог», Польский для смешанного хора и оркестра, Прощальные песни воспитанниц Екатерининского и Смольного институтов для солистов, женского хора и оркестра, «Тарантелла» для чтеца, балета, смешанного хора и оркестра, «Молитва» для меццо-сопрано, смешанного хора и оркестра, сольные песни с хоровым припевом), чьи традиции получили развитие в творчестве А. С.Даргомыжского (оперные хоры), А. П. Бородина (оперные хоры), М. П. Мусоргского (оперные хоры, «Царь Эдип» и «Поражение Сеннахериба» для смешанного хора с оркестром, «Иисус Навин» для хора с сопровождением фортепиано, обработки русских народных песен), Н.А.Римского-Корсакова (оперные хоры, кантаты «Свитезянка», «Песня о вещем Олеге», прелюдия-кантата «Из Гомера», «Стих об Алексее», женские и мужские хоры *a cappella*), П.И.Чайковского (оперные хоры, кантаты «К радости», «Москва» и др., хоры из музыки к весенней сказке А.Островского «Снегурочка», хоры *a cappella*), С.И.Танеева (хоры из «Орестеи», хоры на стихи Полонского и др.),

С.В.Рахманинова (оперные хоры, 6 женских хоров с сопровождением фортепиано, кантата «Весна» и поэма «Колокола» для смешанного хора, солистов и оркестра, «Три русские песни» для неполного хора и оркестра) и др.

Отдельная страница в русской хоровой культуре XIX - XX вв. - профессиональная духовная музыка. Исходя из национальных духовно-музыкальных традиций, создавались многие сочинения для церковного богослужения. Например, к созданию только «Литургии св. Иоанна Златоуста» обращались в разное время Н.А.Римский-Корсаков, П.И.Чайковский, С.В.Рахманинов, А.Д.Кастальский, А.Т.Гречанинов, П.Г.Чесноков, А.А.Архангельский, К.Н.Шведов и т.д. Работа крупнейших русских композиторов в жанрах духовной музыки послужила ее активному развитию, которое прервалось в 1920-х гг. в связи с социальным переустройством в России.

В музыке XX в. реализм обрел более сложные формы, отражая значительные перемены нового общественного порядка. После Октябрьской революции в искусстве стали проявляться новые тенденции к масштабности форм, политизации и идеологизации содержания произведений, новое принципиальное понимание реализма в значении *социалистического реализма* как стилистического направления, основанного на утрированной положительности образов. Многие советские композиторы были вынуждены придерживаться этой установки, что обусловило появление «просоветских», как мы сейчас называем, произведений, таких, как кантаты «К 20-летию Октября», «Александр Невский», оратория «На страже мира» С. С. Прокофьева, оратории «Песнь о лесах» и «Родная Отчизна», кантата «Над Родиной нашей солнце сияет», «Поэма о Родине», Поэма «Казнь Степана Разина», 10 поэм для смешанного хора *a cappella* на стихи революционных поэтов Д.Д.Шостаковича, симфоническая поэма «Ода радости» А. И. Хачатуряна и др.

Начиная с 1950-х гг. стали появляться яркие сочинения Г. Г. Галынина (оратория «Девушка и смерть»), Г.В.Свиридова («Патетическая оратория»,

«Поэма памяти Сергея Есенина», кантаты «Курские песни», «Деревянная Русь», «Снег идет», «Весенняя кантата» и др., хоровой концерт памяти А.Юрлова, концерт для хора «Пушкинский венок», хоры *a cappella*), Р.К.Щедрина (кантата «Бюрократида», «Строфы из Евгения Онегина», хоры *a cappella*) и др.

И наконец, рассмотрим направление в европейском искусстве начала XX в. - **экспрессионизм** (*expressionism*), слово латинского происхождения, в переводе означает *выражение*. В основе направления экспрессионизма лежало трагическое ощущение человечества в преддверии первой мировой войны, а также в ходе самой войны и в послевоенные годы. В центре внимания искусства, и в том числе музыкального, - чувство обреченности, депрессивное состояние души, ощущение мировой катастрофы, «крайняя боль» (Г. Эйслер). Представителем экспрессионистского направления в музыке явился А. Шенберг (оратория «Лестница Иакова», кантаты «Песни Гурре», «Уцелевший из Варшавы», хоры *a cappella*, три немецкие народные песни) и его последователи. К концу XX в. количество стилистических направлений, идущих от экспрессионизма, значительно возросло. Многие современные композиторы работают в экспрессионистском стиле, используя атональность, додекафонию, разорванность мелодики, диссонантность, аллеаторику и самые различные композиционные приемы.

Жанры хоровой музыки

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

- 1) песня
- 2) хоровая миниатюра
- 3) хор крупной формы
- 4) ораториально-кантатный (оратория, кантата, сюита, поэма, реквием, месса и др.)

- 5) опера и другие произведения, связанные со сценическим действием (самостоятельный хоровой номер и хоровая сцена)
- 6) обработка
- 7) переложение

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

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

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

- | | |
|-----------------|--------------------------------------|
| Ф. Мендельсон | «Лес» |
| Р. Шуман | «Ночная тишина»
«Вечерняя звезда» |
| Ф. Шуберт | «Любовь»
«Ночь»
«Хоровод» |
| А. Даргомыжский | «Приди ко мне» |
| П. Чайковский | «Не кукушечка» |
| С. Танеев, | «Серенада» |

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

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

А. Лотти	«Crucifixus» .
К. Монтеверди	«Мадригал»
М. Березовский	«Не отвержи меня»
Д. Бортнянский	«Херувимская»
	«Хоровой концерт»
А. Даргомыжский	«Буря мглою небо кроет»
П. Чайковский	«На сон грядущий»
Ю. Сахновский	«Ковыль»

Вик. Калинин	«На старом кургане» «Звезды меркнут» «Осень»
С.Рахманинов	«Концерт для хора»
С.Танеев	«На могиле» «Прометей» «Развалину башни» «По горам две хмурых тучи» «Звезды»
Д. Шостакович	«9-е января» «Смолкли залпы»
А.Давиденко	«На десятой версте»
Г. Свиридов	«Табун»
В. Салманов	«Издалёка» «15 ран»
Ш. Гуно	«Ночь»
М. Равель	«Три птицы»
Ф. Пуленк	«Мари»
З. Кодаи	«Траурная песня»
Э. Кшенек	«Осень»
А. Брукнер	«Te Deum»

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

Г. Гендель	Оратории: «Самсон», «Мессия»
И. Гайдн	Оратория «Времена года»
В. Моцарт	«Реквием»
И.С. Бах	Кантаты. Месса си-минор
Л. Бетховен	«Торжественная месса» Ода «К радости» в финале 9-й симфонии

И. Брамс	«Немецкий реквием»
Г. Малер	3 симфония с хором
Дж. Верди	«Реквием»
П. Чайковский	Кантата «Москва» «Литургия Иоанна. Златоуста»
С. Танеев	Кантата «Иоанн Дамаскин» Кантата «По прочтении псалма»
С.Рахманинов	Кантата «Весна» «Три русские песни» Поэма «Колокола» «Всенощное бдение»
С. Прокофьев	Кантата «Александр Невский»
Д. Шостакович	13 симфония (с хором басов) Оратория «Песнь о лесах» «Десять хоровых поэм» Поэма «Казнь Степана Разина»
Г. Свиридов	«Патетическая оратория» Поэма «Памяти С. Есенина» Кантата «Курские песни» Кантата «Ночные облака»
В. Салманов	«Лебедушка» (хоровой концерт) Оратория-поэма «Двенадцать»
В. Гаврилин	«Перезвоны» (хоровое действие)
Б. Бритен	«Военный реквием».,
К. Орф	«Кармина Бурана» (сценическая кантата)
А. Оннегер	«Жанна Д'Арк»
Ф. Пуленк	Кантата «Лик человеческий»
И. Стравинский	«Свадебка» «Симфония псалмов» «Весна священная»

5.Оперно-хоровой жанр. Примеры:

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

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

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

«Щедрик» - украинская народная песня в обработке М. Леонтовича

«Говорил-то мне» - русская народная песня в обработке А. Михайлова

«Дороженька» - русская народная песня в обработке А. Свешникова

«Ах, Анна-Сусанна» - немецкая народная,песня в обработке

О. Коловского

«Степь, да степь кругом» - русская народная песня в обработке

И. Полтавцева

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

«Как меня младу, младешеньку» - русская народная песня в обработке

Д. Шостаковича «Ел цыган соленый сыр» - обработка З. Кодаи

В) Свободный тип обработки песни - изменение жанра, мелодии и т.п.

Примеры:

«На горушке, на горе» - русская народная песня в обработке

А. Коловского

«Звонили звоны» - русская народная песня в обработке Г. Свиридова

«Прибаутки» - русская народная песня в обработке А. Никольского

«Хорошенький-молоденький» - русская народная песня в обработке

А. Логинова

7. Хоровое переложение

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

А. Лядов Колыбельная - переложение М. Климова

➤ переложение сольной песни для хора с солистом

А. Гурилев Вьется ласточка - переложение И. Полтавцева

➤ переложение инструментального произведения для хора

Р. Шуман Грезы - переложение для хора М. Климова

М. Огинский Полонез - переложение для хора В. Соколова

С. Рахманинов Итальянская полька - переложение для хора

М. Климова

К л ю ч е в ы е с л о в а: стиль, жанр, вокально-хоровая музыка, классификация, хоровые, синтетические, вспомогательные, метод.

К о р о т к и е в ы в о д ы . Важной частью теории хорового исполнительства является понимание исполнителем стилистических и жанровых особенностей произведения. Дирижеры-практики самым серьезным образом относятся к проблематике стиля, ибо правильное понимание

стилистики произведение, иначе говоря, соотнесение этого произведения с особенностями времени его создания, свидетельствует о нахождении верной интерпретации. К. Б. Птица указывал, что овладение исполнительским стилем означает действительное проникновение в сущность произведения, понимание закономерностей, особенностей художественного мышления композитора, умение передать именно то, что он хотел сказать своим творением.

Контрольные вопросы

1. Дайте характеристику понятию стиля в музыке.
2. Дайте характеристику понятию жанра в музыке.
3. Какова классификация стилей в вокально-хоровой музыке? Назовите отличительные черты стиля: Возрождения, Барокко, Классицизма, Романтизма, Импрессионизма, Реализма, Экспрессионизма.
4. Какие Вы знаете основные жанры в хоровой музыке?

Литература

1. Осеннева М.С, Самарин В.А. Хоровой класс и практическая работа с хором - М. 2003
2. Музыкально-энциклопедический словарь. Под ред. Келдыша М.1997 г.
3. Кеериг О.П. Хороведение, С.-П. 2004
4. Хоровой словарь. Под ред. Романовского. Москва, 1999 г.

Тема 5. Голосовой аппарат

Основные вопросы

1. Общие сведения о голосовом аппарате
2. А) Гортань и её строение
Голосовые складки
Положение гортани во время пения
Б) Дыхательный аппарат
В) Артикулирующий аппарат
3. Резонаторы

Цель: изучение теоретического материала с целью осознанного понимания работы всего голосового аппарата, принципа его функционирования для успешного применения в вокально-хоровой практике.

Головой аппарат

Все органы, участвующие в голосообразовании, в совокупности образуют голосовой аппарат. В его состав входят: ротовая и носовая полости с придаточными полостями, глотка, гортань с голосовыми мышцами и диафрагмой, мышцы брюшной полости. Кроме того, в голосообразовании принимает участие и нервная система. Органы, участвующие в голосообразовании, являются исполнителями приказов, исходящих из центральной нервной системы в результате её сложной деятельности при пении. Центральная нервная система организует работу органов голосообразования в единый, целостный певческий процесс, являющийся сложным психофизиологическим актом.

Три основные отдела голосового аппарата составляют: гортань, дыхательный и артикуляционный аппараты (органы). Важную роль в процессе голосообразования играют резонаторы.

Гортань и её строение

Гортань – это орган, в котором расположены голосовые складки (связки), где происходит зарождение звука. Гортань расположена в средней части шеи, нижняя её часть соприкасается с трахеей, верхняя – соединяется с глоткой. Размер и форма гортани зависит от пола, возраста и индивидуальных особенностей человека.

От 3 до 14 лет, т.е. до периода мутации, развитие гортани происходит медленно, постепенно. В период мутации рост её становится более интенсивным. Гортанные хрящи и мышцы быстро увеличиваются в размере, особенно у мальчиков – на $\frac{2}{3}$, у девочек на $\frac{1}{2}$. У мужчин гортань примерно на $\frac{1}{3}$ больше, чем у женщин (самая маленькая мужская гортань примерно равна самой большой женской гортани). Хрящи женской гортани имеют меньшую толщину. Наибольшая разница между мужской и женской гортанью

выражается в величине переднезаднего размера. Самая большая по величине гортань у низкого мужского голоса (баса). Она остроугольная и вытянута вперёд. Гортань тенора по величине приблизительно равна женской и малозаметна. Женская гортань расположена выше мужской и находится ближе к подъязычной кости.

Гортань представляет собой сложную систему хрящей причудливой формы, соединённых между собой связками, мышцами и суставами. Скелет гортани напоминает по форме усечённую пирамиду основанием вниз.

Гортань состоит из основных хрящей: перстневидного, щитовидного и парных (двух) черпаловидного. В основании гортани лежит перстневидный хрящ, по форме напоминающий перстень, его утолщение находится сзади. Перед перстневидным хрящом немного выше находится щитовидный хрящ – его можно сравнить с раскрытой книгой, корешок которой расположен вертикально и направлен вперёд. Выпуклая часть этого хряща образует на шее «адамово яблоко» (когда Адам проглотил яблоко, оно застряло). На задней части перстневидного хряща располагаются парный черпаловидный хрящ – два небольших хряща, которые по форме приближаются к трёхгранным пирамидам. Из всех этих хрящей только один, перстневидный, почти неподвижен, т.к. связан с трахеей и может повторять лишь её движения по вертикали, остальные же соединены очень подвижно.

У детей хрящевой остов гортани отличается большей гибкостью и меньшими размерами по сравнению с гортанью взрослых; пластины щитовидного хряща соединены под более тупым углом, поэтому гортань ребёнка более округлая.

Отверстие, находящееся перед входом в гортань, называется входом в гортань, а в передней части этого отверстия расположен надгортанник. Во время дыхания вход в гортань открыт. При глотании пищи надгортанник своей свободной частью отклоняется назад и закрывает отверстие гортани.

Положение гортани во время пения

В пении гортань необученного певца совершает размах больше, чем у обученного: при высоких звуках она поднимается, при более низких – опускается. С точки зрения физиологии пения считается правильным, если в процессе фонации гортань находится в состоянии относительного покоя. Уровень её расположения при пении у каждого певца свой и связан с типом голоса. Певческое положение гортани отличается от её положения при покое и речи. В результате различных положений гортани меняются размеры надставной трубки (ротоглоточного канала). Если гортань находится внизу, то увеличивается размер надставной трубки; если же гортань начинает движение вверх, то надставная трубка уменьшается.

Как правило, чем ниже голос (бас), тем ниже положение гортани при пении – тем длиннее надставная трубка. Чем выше голос, тем выше положение гортани – тем короче надставная трубка. В работе над достижением свободного звукообразования надо добиваться, чтобы гортань занимала наиболее удобное положение и была устойчива.

Если гортань имеет неестественное, низкое положение, то звук будет тусклым, глухим, глубоким, и наоборот, если гортань занимает высокое положение, то звук будет резким, крикливым. Положительно влияют на различную установку гортани гласные: и, э, а, о, у. Когда исполнитель поёт гласную «И», то гортань у него занимает самое высокое положение, а если «У» - то самое низкое. Гласная «А» является нейтрально, «Э» по отношению к «И» находится ниже. «О» по отношению к «У» будет расположена выше.

И	Высокое положение гортани
Э	Среднее между высоким и нейтральным положениями гортани
А	Нейтральное положение гортани
О	Среднее между низким и нейтральным положениями гортани
У	Низкое положение гортани

Используя различные согласные, можно изменить положение гортани.

О положении гортани следует судить по качеству звучания голоса. Для того, чтобы гортань заняла наиболее удобное положение необходимо добиться полной свободы движений нижней челюсти и языка, естественного зевка и правильного дыхания.

Структура дыхательного аппарата

Внизу гортань сообщается с трахеей, или дыхательным горлом. Это трубка, состоящая из хрящевых, незамкнутых сзади колец, соединённых между собой связками и мышцами. В результате сокращения просвет трахеи и её длина могут изменяться. Трахея разделяется на два крупных бронха, которые, древовидно разветвляясь, превращаются во всё более мелкие. Самые мелкие бронхи – бранхеолы заканчиваются альвеолами (лёгочными пузырьками), в которых происходит газообмен. Альвеолы и составляют и лёгочную ткань. Бронхи вместе с лёгочными пузырьками образуют два лёгких. Остов грудной клетки оплетён мышцами. Мышцы – выдыхатели опускают рёбра и сужают грудную клетку. Диафрагма -- мощная мышца, отделяющая грудную полость от брюшной. При вдохе увеличивается объём грудной клетки и диафрагма опускается, а при выдохе – поднимается. Она работает, как поршень и является главным регулятором подкладочного давления в речи и пении.

Артикуляционный аппарат

Артикуляционный аппарат – часть голосового аппарата, формирующая звуки речи. Органы, входящие в его состав называются артикуляционными органами. Работа этих органов направлена на создание звуков речи – артикуляции. К ним относятся: ротовая полость с языком, мягким нёбом, зубами, губами и нижней челюстью, глотка, гортань. Артикуляционный аппарат обеспечивает особенность и выразительность речевого и музыкального произношения (дикцию, орфоэпию, штрихи, цезуры). Гласные звуки порождаются в гортани при взаимодействии голосовых складок и дыхания. Звук, образованный на уровне голосовых складок, не имеет признаков определённого гласного. Преобразование этого неопределённого звука в

определённый гласный происходит в надскладочных полостях при помощи специально уложенного для каждого гласного языка и формы рта. При этом звуковые волны изливаются через ротоглоточный канал свободно. Согласные звуки образуются в ротовой полости. Органы ротовой полости создают препятствия потоку дыхания и звуковых волн, при этом образуются шумы, которые мы и называем согласными звуками.

Резонаторы (от лат. Resonare – давать отзвук)

Звучащие складки сами по себе не дают полный и сильный звук. Такой звук получается только в результате их взаимодействия с резонаторами. Ими являются полости голосового аппарата, которые образуют два резонатора: верхний голосовой резонатор «голову» и нижний грудной резонатор – «грудь». Верхний головной резонатор составляют полости, находящиеся над голосовыми складками: надскладочная часть полости гортани, полости глотки, рта, носоглотки, лобные и носовые полости. Глотка – главный резонатор. Нижний грудной резонатор образуют полости трахей и бронх. Резонаторы делятся на 1) подвижные, способные изменять размер и резонанс – полость гортани, глотка, рот, и 2) неподвижные, неизменные по размеру полости – носовые (гайморовы, лобные), трахеи и бронхи (они имеют постоянные резонаторные свойства). Резонанция воспринимается певцом как вибрация костей и мышц головы и груди. Причина резонанции в колебаниях воздушного столба, заключённого в полостях верхнего и нижнего резонаторов. Оба резонатора взаимодействуют и при правильном пении академического типа редко звучат изолированно (это бывает оправдано образным содержанием музыки). Правильное смешение головного и грудного регистров составляет условие ровного на всём диапазоне звучания. Это приучает голосовые складки к смешанной работе, которая способствует исчезновению регистровых переходов.

К л ю ч е в ы е с л о в а: голосовой аппарат, гортань, голосовые складки, строение, дыхательный, артикуляционный аппарат, резонаторы.

Короткие выводы. Голосовой аппарат – сложная система, включающая глотку, гортань, дыхательный и артикуляционный аппараты (органы), а также ротовую и носовую полости с придаточными полостями, мышцы брюшной полости. Центральная нервная система организует работу органов голосообразования в единый, целостный певческий процесс, являющийся сложным психофизиологическим актом.

Важную роль в процессе голосообразования играют резонаторы.

Контрольные вопросы

1. Назовите основные составляющие голосового аппарата.
2. Какую окраску звука придает гортань, находящаяся в неестественно низкой позиции?
3. Что такое резонаторы? В чем их специфика?
4. Что такое диафрагма и каковы ее функции?
5. Согласитесь либо опровергните утверждение: чем выше голос, тем ниже положение гортани при пении.

Литература.

1. Шамина Л.В. Работа с самодеятельным хоровым коллективом – М., 1983
2. Менабени А.Г. Методика обучения сольному пению - М., 1987г.
3. Казачков С.А. От урока к концерту. – Казань, Изд-во Казанского университета, 1990 г.
4. Рахчеев Н.В. Постановка голоса и методика обучения пения - Мн., 1980 МГИК.
5. Стулова Г. Хоровой класс: Теория и практика работы в детском хоре – М., 1988.

Тема 6. Певческие голоса и их характеристики.

Элементы певческого голоса

Основные вопросы

1. Классификация голосов
2. Хоровые партии и составляющие их голоса
3. Определение певческого голоса

4. Элементы певческого голоса

Цель: Изучение особенностей и специфики певческих голосов. Выделить способы диагностики певческого голоса.

Слово хор греческого происхождения (хорос – хоровод, толпа, собрание). С 10-13 веков начинается разделение голосов на хоровые партии. Главный мелодический голос – тенор (путь или путевой). В 14-15 веках мужские хоры делятся на 4 партии, включая в себя детские голоса: дисканты, альты, тенора, басы. Основная классификация голосов (сопрано, альты, тенора, басы) сложилась в хоровом искусстве к XIV в. Все голоса делятся на: высокие (сопрано, тенор), средние (меццо-сопрано, баритон), низкие (контральто, альт, бас). Голоса близкие по силе, тембру, диапазону объединены в хоровые партии.

Хоровые голоса- сопрано, альты, тенора, басы и октависты.

Сольные голоса - сопрано, меццо-сопрано, контральто, тенор, баритон, бас. С учетом характера голоса дифференцируются на:

Сопрано - колоратурные, лирико-колоратурные, лирические, лирико-драматические, драматические.

Меццо-сопрано - лирические и драматические.

Контральто.

Тенора-лирические, лирико-драматические, драматические, альтино.

Баритоны - лирические и драматические.

Басы - высокие, низкие и октависты (профундо).

Хоровые партии и их составляющие

Партия сопрано

Колоратурное сопрано – (не включается в хоровую партию) самый легкий и подвижный голос, при правильном голосообразовании имеет наиболее широкий диапазон от ля-си малой октавы до фа-соль III октавы. Средний регистр довольно слабый, верхний - сильный, светлый, блестящий. Партии колоратурных сопрано обычно виртуозны. Партия Антонида из оперы М. Глинки «Иван Сусанин», Мюзетты из оперы Дж. Пуччини «Богема»,

Виолетты из оперы Дж. Верди «Травиата» и др. Колоратурное сопрано отличается жесткостью звучания, плохо сливается в ансамбле с другими голосами и поэтому в хоре не используется.

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

Лирическое сопрано имеет диапазон - до I октавы - до III октавы и отличается мягким, теплым звуком. Нижний регистр звучит довольно слабо, зато средний регистр очень выразительный, динамичный, светлый. Ярко звучит верхний регистр, особенно от соль-до до си-бемоль II октавы. Наиболее типичной лирической сопрановой партией в русской оперной литературе является партия Татьяны в опере П. Чайковского «Евгений Онегин». Лирические сопрано очень хорошо сливаются с другими голосами и составляют основу верхнего голоса смешанного и женского хора.

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

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

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

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

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

Партия альтов

Партия альтов состоит из меццо-сопрано и контральто.

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

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

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

Партия I альтов состоит из лирических меццо-сопрано. Лучшая зона звучания: до I октавы - ре II октавы. Партия II альтов состоит из драматических меццо-сопрано и контральто. Наиболее выразительным и динамичным звучит эта партия от соль малой октавы до си I октавы. Технически она менее подвижна. Исключение, пример: И.С. Бах Месса си минор хор №20. Подобные произведения в хоровой литературе не единичны. Унисон альтовой партии дает

ровное, полное, насыщенное звучание на протяжении всего рабочего диапазона от соль малой октавы до ми II октавы.

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

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

Партия теноров

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

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

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

Основу хоровой партии I теноров составляют лирические тенора, II теноров - драматические. Общий диапазон до малой октавы - до II октавы. Переходные ноты - ми-бемоль - фа-диез I октавы. Зона примарного звучания си-бемоль малой октавы –до I октавы.

Партия баритонов

Драматический баритон - голос большой силы, ярко и мощно звучит на всём диапазоне. В опере чаще воплощает сильные характеры — это либо патриоты: Князь Игорь («Князь Игорь» Бородина), Богдан Хмельницкий («Богдан Хмельницкий» Данькевича), Андрей Болконский («Война и мир» Прокофьева), Грязной («Царская невеста» Римского-Корсакова), Риголетто («Риголетто» Верди), Мазепа («Мазепа» Чайковского), Демон («Демон» Рубинштейна), Яго («Отелло» Верди), Алеко («Алеко» Рахманинова).

Лирико-драматический баритон может исполнять как лирические, так и другие партии (роли Фигаро, Бориса Годунова, Руслана и Алеко были написаны авторами для драматического баритона, но после исполнения их Шаляпиным стали исполняться и басами).

Партия басов

Басы – низкие мужские голоса. К хоровой партии относятся и баритоны (греч. *Barytonos* тяжелозвучный). Если лирический баритон тяготеет к тенору, то драматический – к басу.

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

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

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

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

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

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

«Контр-фа» было высечено на могильном камне октависта придворной капеллы Телегина (начало 19 века).

Бас - самый низкий и мощный из мужских голосов, имеет несколько видов.

Бас-баритон - самый высокий из басов, похож на драматический баритон, но звучит массивнее, особенно внизу. Диапазон - от G (иногда F) большой октавы до G1; «рабочая середина» - от B большой до D1. Переходные звуки у басов варьируются от A -B (малой) до C1 - E1S1.

Образы, воплощаемые басом, в большинстве своём, герои средних лет, чаще пожилые. Среди них немало положительных, величественных фигур.

Партии баса-баритона:

Мефистофель («Фауст» Гуно)

Сусанин («Иван Сусанин» Глинки)

Досифей («Хованщина» Мусоргского)

Басы-баритоны:

Ф.И. Шаляпин * Евгений Нестеров Центральные басы - самая многочисленная группа - имеют диапазон от E.S-E большой до F1. Наиболее звучный и мощный — центр, отсюда и его название. Чаще в репертуаре

центрального баса верхний отрезок диапазона остаётся без употребления (он может звучать и слабее и более напряжённо). «Рабочая середина» - G - A большой - В малой - C1.Образы:

Папагено («Волшебная флейта» Моцарта)

Фарлаф («Руслан и Людмила» Глинки)

Мельник («Русалка» Даргомыжского)

Кончак («Князь Игорь» Бородина)

Варяжский гость («Садко» Римского-Корсакова)

Певцы, обладатели центральных басов:

Г. и А.Пироговы

Марк Рейзен

И.Петров

В.Р.Петров Бас-профундо или низкий бас - редкий голос с диапазоном от А контроктавы или С большой до C-D1 (его партии часто исполняют центральные басы, а их партии — басы-баритоны).

Певцы:

Максим Михайлов

Поль Робсон

Характерным басом или басом-буффо может быть любой из басов, чаще это певцы, у которых наиболее выразителен какой-либо один участок диапазона.

Оперные партии характерного баса:

Бартоло («Севильский цирюльник» Россини)

Скула («Князь Игорь» Бородина)

Каленик («Майская ночь» Римского-Корсакова)

Цунига («Кармен» Бизе)

Старый князь Болконский («Война и мир» Прокофьева)

Партии buffo хорошо удавались Шаляпину, Паторжинскому, Чернобаеву.

Специфической особенностью мужских голосов является т.н. фальцетный звук, очень похожий тембром на женский голос. До открытия, которое сделал Дюпре, этим звуком пользовались все тенора, беря звуком выше AS1

(в народе фальцет обозначают словом «фистула»). Фальцет удобнее на Е, И, Ы, У. Существует ещё приём пения, присущий всем мужским голосам, это пение «mezzo voce» -вполголоса. Женским голосам это почти не свойственно. У баса наибольшая амплитуда, колебания звука, что и даёт ему большую силу, большую возможность контрастов динамики, чем у других голосов, например, pp у баса (особенно при фальцете) может быть такое, как и у сопрано, зато какая огромная разница в forte у этих голосов.

Определение певческого голоса. Начальные занятия

Голосовые данные определяют по совокупности признаков: по тембру, тесситуре, диапазону, переходным нотам и примарному звучанию.

Занятия начинаются с предварительного ознакомления с голосовыми и музыкальными данными хориста. Удобная тональность при исполнении любимой или знакомой песни позволяет выявить естественный тембр и рабочий диапазон голоса.

Рабочий диапазон - это тот объем звуков, который поющий воспроизводит без особых затруднений и которым ему привычно пользоваться. Рабочий диапазон меньше всего диапазона голоса. Сопрано -- ми ¹ - соль ², альты -- соль ^м - ми ², тенора -- ми ^м - соль ¹, басы -- соль ^о - си ^м.

Голосовые данные ярче проявляются тогда, когда песня не трудна для исполнителя, имеет умеренный темп, несложный ритмический рисунок и, главное, распевный, кантиленный характер.

После песни можно проверить весь диапазон голоса, т.е. определить его полный объем, от самой низкой до предельно высокой ноты.

Диапазон можно выявить на упражнениях - пении трезвучий, постепенно расположенных нот, лучше на одном гласном звуке в сочетании со звонкими согласными, а также на попевках. Определение диапазона следует начинать с его среднего участка, секвенционно (по полутонам) поднимаясь вверх и опускаясь затем вниз, или наоборот. При определении диапазона отмечают и переходные ноты.

Переходные ноты, характер звучания и объем головных, а также грудных нот имеют решающее значение для определения типа голоса.

При прослушивании песни и определении диапазона, обычно можно заметить один или несколько звуков, имеющих особенно свободное, естественное и красивое звучание. Это звучание принято называть примарным звучанием, а звуки с таким звучанием - примарными звуками. На них лучше всего проявляется тембр и тип голоса, также это основной признак для различения лирических, драматических и меццо-характерных голосов.

Попутно с диагностикой голоса обращают внимание и на особенности голосообразования: на вдох, на способ подачи звука, на звучание голоса, на выдох во время пения, на работу артикуляционного аппарата и дикцию.

Особенности голосообразования могут быть положительными, т.е. совпадать с профессиональными певческими навыками, или отрицательными - вредными, мешающими правильному образованию звука.

Следует акцентировать внимание на индивидуальных, отрицательных особенностях голосообразования, таких как шумный поверхностный вдох при помощи поднятия плеч (ключичное дыхание), придыхательная или чрезмерно твердая атака, спадение грудной клетки при пении, сильно зажатая нижняя челюсть, напряженный язык, гнусавость, «горление», сип, дефекты речи: шепелявость, картавость и т.д. При этом нужно выяснять, связаны ли они с анатомическим своеобразием голосового аппарата (гнусавость - после инфекционных болезней или операции; плохая дикция и дефекты речи при неправильном прикусе, при короткой уздечке языка; ограниченная подвижность нижней челюсть из-за изменений в челюстном суставе и т.д.), обусловлена ли его нездоровым состоянием (сип от несмыкания складок при воспалении гортани, различные призвуки в голосе при хроническом заболевании миндалин и глотки, искажение звучания при заболеваниях носовой полости и носоглотки) или являются просто привычной манерой пения, так называемыми порочными навыками, приобретенными в процессе самостоятельного вокального опыта.

После предварительного знакомства с голосовыми данными приступают непосредственно к занятиям.

Поза поющего должна быть естественной - чтобы он стоял прямо без напряжения, раздвинув назад плечи, слегка приподняв грудь и прогнув поясницу. Голова не должна быть опущенной вниз или запрокинутой назад. При пении сидя (в хоре) надо следить, чтобы спина оставалась выпрямленной, а поясница прогнутой. При этом не следует касаться спинки стула, так как опора на спинку стула приводит к изменению этого положения и стеснению диафрагмы.

Непосредственно голосообразованию предшествует вдох. Он во многом определяет выдох. Активность определенных групп дыхательных мышц предопределяет работу соответствующих этой группе выдыхателей. Так, если вдох осуществляется при помощи движения (выпячивания) брюшной стенки при покое грудной клетки, то и выдох будет происходить за счет движений диафрагмы и мышц живота. То же и при вдохе, взятом в верхний отдел грудной клетки - выдох в этом случае будет осуществляться в основном мышцами этой области.

Вдох можно регулировать сознательно и потому его организации нужно уделить особое внимание. После изживания вредных привычек при вдохе (если они были) необходимо добиться бесшумного, спокойного и достаточно глубокого вдоха, характерного для нижнериберно-брюшного дыхания.

Следующей педагогической задачей является организация нужной атаки звука. Обычно это мягкая атака. Но надо помнить об индивидуальном подходе в выборе атаки в зависимости от особенностей голосообразования поющего. Главное — надо добиваться, чтобы атака была четкой, чтобы поющий брал звук сразу, без «въездов» и призвуков, как бы «сверху». Воспитанию такой атаки могут помочь упражнения на стаккато. Взятие звука «сверху» связано с установкой ротоглотки в положении полужевка. Обычно просят сделать зевательное движение во время вдоха и этим ощущением начинать петь.

Нужно учесть, что обычный зевок сопряжен не только с подъемом мягкого нёба, но и со значительным расширением глотки, что может вызвать неестественное углубление и притемнение звука. Певческий зевок должен быть организован так, чтобы значительное сокращение мягкого нёба, которое необходимо для певческого голосообразования, не сочеталось с таким же расширением глотки. Поэтому установку ротоглотки во время пения лучше ассоциировать с ощущением легкого зевка. При этом необходимо следить, чтобы воспроизводимый звук был естественным и удобным для поющего.

Новый элемент, характерный для пения, - соединение вдоха с зевком должен быть хорошо осознан, эта связь должна быть как можно быстрее налажена и стать привычной.

Нужно развивать вокальный слух. Это умение основано не только на слуховых ощущениях. Оно неотделимо от всех других ощущений при пении: мышечных, резонаторных, тактильных, ощущений от давления в воздухоносных полостях. Воспитание умения тонко слышать и ориентироваться в певческом звучании - воспитание высоко развитого вокального слуха - является основным звеном всего учебного процесса.

Элементы певческого голоса

1. *Сила звука.* Она измеряется децибелами (наиболее сильные голоса имеют 120 дБ., слабые - 80). Сила голоса зависит от мощности голосовых связок, от тонуса мышц гортани, амплитуды их колебания, умения пользоваться резонаторами.

2. *Тембр голоса.* Это красота и неповторимость звучания певческого голоса. Тембр определяется способом смыкания голосовых связок, атакой звука, величиной подсвязочного воздушного давления, а также зависит от состава певческих формант и вибрато. Вибрато - своеобразная пульсация голоса, определенные колебания в секунду (~ 6-7). Вибрато придает голосу красоту, нежность, проникновенность. Изменение конфигурации ротоглоточной полости меняет окраску звука. Тембр может быть «светлым» и «темным». Звуки, спетые «светлым» тембром звучат ярко, светло, звонко, в них есть «металл». «Темный»

тембр придает голосу мягкость, глубину, округленность, полноту. Использование различных тембров имеет огромное выразительное значение для передачи различных душевных состояний. Форсированное пение вредит и искажает тембр.

3. *Полетность звука.* Она осуществляется благодаря насыщению голоса высокими обертонами в пределах 3000-5000 колебаний. Высокая певческая форманта связана с работой верхних головных резонаторов.

4. *Певучесть голоса* - качество голоса, когда гласный звук может долго тянуться на одном дыхании.

5. *Дыхание.* Для певческого звука необходимо использовать нижнереберное диафрагмальное дыхание.

6. *Диапазон* — количество тонов, которое заключено между низким и высоким звуками голоса.

К л ю ч е в ы е с л о в а: певческие, хоровые голоса; классификация; хоровые партии; сопрано; альты; тенора, тесситура; диапазон. певческий голос.

К о р о т к и е в ы в о д ы. Благодаря этой работе можно получить необходимые сведения: о типе каждого голоса, их возможностях, специфике.

Певческий голос по своей структуре - самый сложный, самый совершенный музыкальный инструмент. Главные элементы певческого голоса включают:

- сила звука
- тембр голоса
- полетность звука
- певучесть голоса
- дыхание
- диапазон

К о н т р о л ь н ы е в о п р о с ы

1. В каком веке в хоровом искусстве появляется классификация голосов?
2. В связи с чем голоса стали классифицировать?
3. Назовите голоса входящие в состав смешанного хора.

4. Как фиксируются в партитурах и клавирах типы наименований голосов (хоровые и сольные)?
5. Какие виды сопрано существуют?
6. Каковы виды басов?
7. Перечислить элементы певческого голоса.
8. Каким образом происходит диагностика певческого голоса?

Л и т е р а т у р а

1. Л.Н. Иконникова Интерпретаторская культура хорового дирижера. Мн., издат. центр БГУ 2005
2. А.Б. Дмитриев Вопросы вокальной педагогики. Выпуск шестой. Ленинград «Музыка» 1982
3. О.П. Кеериг Хороведение. Санкт-Петербург. 2004
4. А.Г. Менабени Методика обучения сольному пению - М., 1987г.

Тема 7. Типы и виды хоров. Расстановка хорового коллектива.

I.1) Определение хора видными мастерами хорового искусства

2) Направления в хоровом исполнительстве

3) Вид хора

4) Численность состава хоров

II. Типы хора

III. Расстановка хорового коллектива

IV. Практические рекомендации хормейстеру по расстановке хора на сцене

Цель : Определить значение расстановки хорового коллектива для наиболее благоприятного звучания хорового произведения, в связи с типом и видом хора.

Определение хора видными мастерами хорового искусства

А. А. Егоров («Теория и практика работы с хором»): «Хором называется более или менее многочисленная группа певцов, исполняющих вокально-хоровое произведение. При этом каждая партия поется несколькими однородными голосами. Этим хоровой коллектив, как вокальная организация, значительно отличается от камерного вокального ансамбля (дуэта, трио,

квартета и т.д.), в котором каждая отдельная партия всегда поручается только одному исполнителю. Наиболее типичным, чистым видом хорового коллектива является хор а cappella, т.е. коллектив, поющий без инструментального сопровождения. Другой вид хорового коллектива – хоровой коллектив с сопровождением фортепиано, ансамбля инструментов или же оркестра – является уже не вполне самостоятельным: он делит свои исполнительские задачи с инструментальным сопровождением.

Хоровой коллектив а cappella - это своеобразный вокальный оркестр, который на основе синтеза звука и слова передает своими богатыми красками художественные образы музыкального произведения».

В. Г. Соколов («Работа с хором»): «Хором называется такой коллектив, который в достаточной мере владеет техническими и художественно-выразительными средствами хорового исполнения, необходимыми для передачи мыслей, чувств, идейного содержания, которые заложены в произведении».

П. Г. Чесноков («Хор и управление им»): «Хор а cappella представляет собой полноценное объединение значительного числа человеческих голосов, способное передавать тончайшие изгибы душевных движений, мыслей и чувств, выраженных в исполняемом сочинении. Хор – это такое собрание поющих, в звучности которого есть строго уравновешенная ансамбль, точно выверенный строй и художественные, отчетливо выработанные нюансы».

Заметим, что Чесноков относит нюансы к элементам хоровой звучности, трактуя это понятие шире, чем подвижная динамическая шкала. Нюансы, по Чеснокову, охватывают средства музыкально-хоровой выразительности – особенности ритма, темпа, агогики, дикции и др., в связи с их динамическими изменениями.

Хор – понятие чрезвычайно емкое. Оно обычно рассматривается как музыкально-певческий коллектив, деятельностью которого является творческий процесс хорового музицирования (или хорового исполнительства). В этом контексте хор – вокально-исполнительский коллектив, объединенный и

организованный творческими целями и задачами. Принцип коллективного начала обязателен для всех участников хора и должен быть выдержан на любом этапе работы хора. Хор – это большой по количеству участников вокальный ансамбль, состоящий из хоровых партий. Базисная основа каждой хоровой партии – унисон, предполагающий полную слитность всех вокально-хоровых компонентов исполнения – звукообразования, интонации, тембра, динамики, ритма, дикции, иначе говоря, хор – это ансамбль вокальных унисонов. Хоровое исполнительство выражается двумя формами музицирования – пение без сопровождения (*a cappella*) и пение с сопровождением. В зависимости от способа интонирования – в натуральном или темперированном строе – повышается роль интонации. Точное интонирование (строй) и сбалансированное звучание (ансамбль) в хоре – основные условия его профессионализма. Слаженный хоровой коллектив всегда воспринимается как вокальный оркестр, состоящий из человеческих голосов, а потому требует к себе постоянного и систематического внимания хормейстера от момента распевания хора до концертного выступления на эстраде. Строй в хоре зависит от мастерства и обученности участвующих в нем певцов, а также от личностных и профессиональных качеств дирижера-хормейстера, его воли, знаний, опыта. Строй в хоре всегда сопряжен с выполнением множества различных взаимосвязанных задач – от организации певческо-хорового процесса и воспитания (обучения) певцов до встраивания собственно хоровой звучности с выявлением проблем ансамблирования и строя. При этом важные задачи в процессе встраивания хора – создание ансамбля вокальных унисонов, высотное единообразие исполняемых звуков, тембровое их единство – решаются при условии правильно организованной вокально-хоровой работы с певцами. В хоровом исполнительстве органично объединены различные виды искусств – музыка и литература (поэтика). Синтез этих двух видов искусств вносит специфические черты в хоровое творчество. Логичное и осмысленное сочетание музыки и слова определяет понятие вокально-хоровой жанр. Хороший хор всегда отличает техническое и

художественно-выразительное исполнение, где наряду с проблемами ансамбля и строя решены задачи музыкально-литературной интерпретации.

Ни одно из перечисленных выше свойств не может существовать обособленно. Все компоненты взаимосвязаны и находятся в постоянном согласии.

Изначально хоровое исполнительство было любительским и лишь благодаря особым историческим условиям обрело статус профессионального искусства. Отсюда происходят две основные формы хоровой деятельности – профессиональная и любительская, отсюда и собственные названия – хор профессиональный и хор любительский (народный, самодеятельный). Под первым понимают хор, состоящий из специально обученных певцов, под вторым – хор, в котором принимают участие все желающие в нем петь. Занятия в любительских хорах не столь регламентированы, как в профессиональных.

В хоровом исполнительстве различают два основных направления – академическое и народное, которые характеризуются качественными различиями в манере исполнения.

Академический хор (или капелла) опирается в своей деятельности на принципы и критерии музыкального творчества и исполнительства, выработанные профессиональной музыкальной культурой и традициями многовекового опыта оперного и камерного жанра. Академические хоры имеют единое условие вокальной работы – академическую манеру пения. В рассмотрении проблематики вокально-хорового пения мы будем отталкиваться от понятия академической манеры пения.

Народный хор – вокальный коллектив, исполняющий народные песни с присущими им особенностями (хоровая фактура, голосоведение вокальная манера, фонетика). Народные хоры, как правило, строят свою работу на основе местных или областных певческих традиций. Этим определяется разнообразие составов и манера исполнения народных хоров. Следует отличать народный хор в натуральном, бытовом его виде от специально организованного,

народного хора, профессионального или самодеятельного, исполняющего как подлинно народные песни, так и авторские сочинения в народном духе.

Хоровые произведения могут быть охарактеризованы по количеству самостоятельных хоровых партий в них, что определяется понятием вид хора. Существуют произведения для хора самых разных составов – одноголосные, двухголосные, трех-, четырех- и более. Принципы применения *divisi* (разделения) в хоровых партиях связаны с высотными соотношениями певческих голосов, а также с их гармоническими и темброво-кolorистическими сочетаниями. Известно, что *divisi* гармонически насыщает хоровое изложение, но в то же время заметно ослабляет силу звучания хоровых голосов.

Основной и минимальной в количественном отношении структурной единицей хора является хоровая партия, представляющая собой согласованный ансамбль певцов, голоса которых в общих своих параметрах относительно одинаковы по диапазону и тембру. Именно с хоровой партии (группа певцов) начинается строительство хоровой звучности во множестве аспектов: хоровая партия представляет собой начальный объект работы дирижера в установлении ансамбля и строя, в художественной отделке произведения. В связи с этим обнаруживается проблема наименьшего количества певцов (голосов) в хоровой партии – 3-4 певца, а также их тембровое и динамическое равновесие.

Теоретически, согласно определению П. Г. Чеснокова, однородный двухголосный детский, женский или мужской хор может составлять как минимум 6 певцов, например 3 сопрано (дисканта) + 3 альты, 3 тенора + 3 баса. Однако в современной исполнительской практике подобный по численности хор называют вокальным ансамблем. Более полнозвучным считается удвоенный состав хора, где каждая партия насчитывает два минимальных состава: 6 первых сопрано + 6 вторых сопрано + 6 первых альтов + 6 вторых альтов, в сумме получается 24 певца. Здесь также возможно деление (*divisi*) каждой партии на две группы.

Численность певцов в партиях хора должна быть одинакова. Недопустимо, чтобы женский или детский коллектив певцов в 30 человек состоял, например, из 11 первых сопрано, 9 вторых сопрано, 6 первых альтов и 4 вторых альтов. Рекомендуется несколько увеличивать численность певцов в партиях первых сопрано и вторых альтов в женском (детском) четырехголосном хоре, что связано как с динамическим выделением хоровой партии, исполняющей верхний мелодический голос (С I), так и с более компактным звучанием основы аккорда (А II), например:

сопрано первые – 8 чел.;

сопрано вторые – 7 чел.;

альты первые – 7 чел.;

альты вторые – 8 чел.

Всего: 30 чел.

Плотность звучания унисонов партий камерного хора, количество которых не превышает 10 певцов, несоизмерима со звучанием хоровых партий большого хора, где численность поющих в хоровых партиях составляет 20-25 певцов.

В теории хороведения принято количественные составы хоров классифицировать на три основных вида – малый (камерный), средний и большой хоры. В современной исполнительской практике камерный хор с примерным числом поющих – 20-30 человек. Средний смешанный хор, насчитывающий до 40 человек, предполагает разделение каждой хоровой партии на две. Численность большого смешанного хора обычно колеблется в пределах 80-120 человек (изредка больше).

При благоприятных условиях могут быть созданы массовые и сводные хоры в несколько сот и даже тысяч человек. В хоровой литературе имеются примеры многохорных композиций, в целом насчитывающих свыше полутора десятков самостоятельных хоровых партий.

Существующее понятие двойной хор означает хор, разделенный на две части, каждая из которых относительно самостоятельна; обе части двойного хор могут представлять собой как смешанный (полный и неполный), так и однородный состав. Тройной хор соответственно состоит из трех частей.

Для любого исполнительского состава хоров существует специальная хоровая литература, которая, безусловно, учитывает тембро-колористические особенности и численность состава хора. Так, произведения, написанные для камерного хора, следовательно ориентированные на малочисленный коллектив, густо и тяжело будут звучать в большом хоре, насчитывающем около 100 певцов. И наоборот, партитура для большого хора с *divisi* в разных голосах в звучании хора малого состава теряет образную красочность.

Типы хора

Состав исполнительского коллектива по группам характеризуется термином тип хора. Певческие голоса делятся на три группы: женские, мужские и детские. Хор, состоящий из голосов одной группы, называется однородным, а хор, состоящий из женских (или детских) и мужских голосов или из певческих голосов всех трех групп, называется смешанным. В настоящее время встречается четыре типа хоров: женский, мужской, детский и смешанный.

Смешанный хор (полный состав)

Диапазон смешанного хора более 4-ех октав -- от соль-ля контроктавы -- до ноты до 3 октавы. Смешанный хор обладает большой динамикой силы звука от еле слышного *pp* до *ff*, способного соперничать с симфоническим оркестром.

Мужской хор

Диапазон ля контр октавы – до ноты до 2 октавы. Мужской хор обладает большой динамичностью звучания, яркими тембровыми красками. Партия теноров является ведущим мелодическим голосом и поет более плотным грудным звуком.

Женский хор

Диапазон от фа малой октавы до ноты до 3 октавы. Крайние звуки встречаются редко. Наиболее часто встречается смешанное и тесное расположение голосов. Много оригинальных сочинений и обработок народных песен для женского хора создали русские и зарубежные композиторы.

Детский хор

Выразительные и технические возможности детского хора тесно связаны с возрастными особенностями состава.

Детскому голосу характерны прозрачность, мягкость, острота интонирования, способность к идеальному строю и ансамблю. Звучание детского хора отличается непосредственностью, искренностью исполнения. Детский хор обладает большими исполнительскими возможностями.

Расстановка хорового коллектива

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

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

Правильная расстановка должна обеспечивать возможность слухового контакта и между певцами различных хоровых партий, ибо «хорошая

взаимослышимость хоровых партий создает наиболее благоприятные условия для возникновения ансамбля и строя, что является основой слаженности хора».

Обычно в размещении хора на эстраде руководствуются устоявшимися традициями. Родственные партии стоят в одной группе. Голоса каждой партии соответствуют друг другу по тембру, звуковому диапазону и т.д. Хоровой коллектив располагается с таким расчетом, чтобы по левую руку от дирижера находились высокие голоса, по правую – низкие. В смешанном хоре слева от дирижера размещаются сопрано, за ними тенора; справа – альты, за ними басы.

Тенора II	Басы II
Тенора I	Басы I
Сопрано II	Альты II
Сопрано I	Альты I

Среди многих вариантов расположения однородных хоров популярен такой, где каждая партия расположена группой, подобно сектору. В женском или детском хоре (слева направо): вторые сопрано, первые сопрано, альты первые, альты вторые. В мужском хоре: вторые тенора, первые тенора, басы вторые, басы первые, октависты находятся в центре. Считается, что помещение первых высоких голосов (I сопрано или I теноров) в середину хора улучшает звучность, а расположение вторых высоких голосов (II сопрано или II теноров) в некоторой степени «прикрывает» звучание первых.

Женский (детский) хор

Сопрано II	Сопрано I	Альты I	Альты II
Сопрано II	Сопрано I	Альты I	Альты II
Сопрано II	Сопрано I	Альты I	Альты II
Сопрано II	Сопрано I	Альты I	Альты II

Мужской хор

Октависты

Тенора II	Тенора I	Басы I	Басы II
Тенора II	Тенора I	Басы I	Басы II
Тенора II	Тенора I	Басы I	Басы II
Тенора II	Тенора I	Басы I	Басы II

Такой расстановкой хора пользуются обычно при звукозаписи. В этом случае перед каждой хоровой партией ставится отдельный микрофон. Размещение смешанного хора при записи звука происходит с учетом направленности звучания каждой хоровой партии на отдельно выставленный микрофон.

Альты II	Сопрано II	Тенора II	Басы II
Альты II	Сопрано II	Тенора II	Басы II
Альты I	Сопрано I	Тенора I	Басы I
Альты I	Сопрано I	Тенора I	Басы I

Кроме указанной, применяются и другие варианты расстановки групп хорового коллектива, например:

Женский (детский) хор

а)

Сопрано II	Альты II
Сопрано II	Альты II
Сопрано I	Альты I
Сопрано I	Альты I

б)

Альты	
Сопрано I	Сопрано II

На репетициях хор следует располагать так же, как и во время выступления. Не рекомендуется размещать хоровой коллектив в одной горизонтальной плоскости, так как при этом теряется должный визуальный контакт певцов с дирижером. Кроме того, участники хора будут вынуждены петь «в спину» впереди стоящих хористов. В смешанном хоре принято мужские партии располагать несколько выше женских.

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

Размещение хорового коллектива на сцене зависит от акустических свойств реверберации. Реверберация – это акустическое свойство помещения благодаря отражательной способности их внутренних поверхностей увеличивать силу и продолжительность звуков (эффект «эхо»). При недостаточной реверберации звучание становится «сухим», при чрезмерном – исполнение будет «неразборчивым, грязным». Исходя из этого, в настоящее время в Петербургской государственной певческой капелле им. М.И.Глинки (рук. В.А.Чернушенко) применяется расстановка хора, при которой женские голоса составляют третий и четвертый ряды, а мужские голоса занимают первый и второй ряды. При этом руководитель данного коллектива использует широкую расстановку хора.

Сопрано	Альты
Сопрано	Альты
Тенора	Басы
Тенора	Басы

Располагать хоровой коллектив лучше в виде небольшого полукруга (веерообразно) или же в крайнем случае по прямой линии с небольшими закруглениями на краях. Расположение хора исключительно по прямой линии менее целесообразно.

При исполнении хоровых произведений с сопровождением фортепиано инструмент ставится перед хором по центру или справа от дирижера; при исполнении с оркестром или ансамблевым сопровождением оркестр или ансамбль помещается впереди, а хор ставится небольшим полукругом за ним. Например, при исполнении «Трех русских песен» С.Рахманинова, написанных для неполного смешанного хора (альтов и басов) и оркестра, хоровые голоса обычно располагаются слева (альты) и справа (басы) от дирижера за оркестром на специальном возвышении (хоровых станках). В этом случае звучность каждой отдельной партии становится более компактной и монолитной. Длительное по времени использование одной хоровой партии, как, например, в указанном произведении, позволяет характеризовать хоровую партию весьма редким термином – хор альтов или же хор басов.

Практические рекомендации хормейстеру по расстановке хора на сцене

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

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

Представленный вариант расстановки имеет следующие преимущества:

1. Создает условия для достижения художественного ансамблирования не на основе нивелировки тембров, а путем выявления природных тембровых возможностей каждого голоса, что отражает тенденцию

прогрессивной вокально-хоровой методики и способствует успешному развитию и совершенствованию певческих способностей.

2. Создает более эффективные условия для организации хора как сообщества индивидуальностей (ансамбль солистов).
3. Способствует формированию у каждого певца более высокой степени ответственности за качество своей «вокальной продукции». Музицирование в такой расстановке требует от певца максимального проявления инициативы и самостоятельности.
4. Способствует выявлению индивидуальных тембровых особенностей каждого голоса и таким образом оказывает весьма существенное влияние на качество звучания хора, которое становится более богатым по тембру, более насыщенным и объемным.

К л ю ч е в ы е с л о в а: хор, тип, вид, численность, хоровые партии, женский, мужской, смешанный, детский, расстановка, исполнение, тембры.

К о р о т к и е в ы в о д ы . Вокально-методический аспект расстановки хора весьма важен и актуален, хормейстер обязан учитывать реверберацию концертного зала. Приучать певцов к различной расстановке, чтобы коллектив был психологически и физически готов исполнять произведения в аудиториях с разной акустикой.

Контрольные вопросы

1. Что такое хор?
2. Дайте характеристику смешанного хора.
3. Какие вы знаете варианты расстановки хора?
4. Какие факторы влияют на расположение певцов хора на сцене?

Литература

1. Осеннева М. С., Самарин В. А. Хоровой класс и практическая работа с хором. - М. 2003
2. Кеериг О. П. Хороведение - С.-П. 2004
3. Соколов Вл. Работа с хором - М., «Музыка» 1983г.

Тема 8. Дыхание в хоровом исполнительстве

Основные вопросы:

1. Особенности певческого дыхания
2. Типы певческого дыхания
3. Фазы (этапы) певческого дыхания
4. Опора дыхания
5. Атака звука
6. Работа над дыханием
7. Специальные упражнения

Цель: Изучить типы, особенности, фазы и опору певческого дыхания и выявить наиболее оптимальный тип дыхания для пения.

ПЕВЧЕСКОЕ ДЫХАНИЕ

Дыхание является энергетическим фактором, от которого зависят сила и длительность звука, его тембровые краски.

Певческое дыхание, как и обычное, складывается из фазы вдоха и выдоха, но оно во многом отличается от обычного дыхания. Фонация происходит в фазе выдоха, из-за чего выдох значительно удлиняется, а вдох укорачивается. Изменяется не только ритм, но и темп обычного дыхания. Дыхательных движений в минуту становится гораздо меньше. Количество вдыхаемого воздуха неравномерно в зависимости от певческих задач.

Дыхание - важнейший вокальный навык, энергетический источник голоса. Певческое дыхание отличается от обычного (разговорного):

- Оно управляется волей, а обычное осуществляется непроизвольно;
- Обычный вдох примерно 500см³, а вдох певческий – 1000-1500см³;
- Выдох певца может быть в 20-30 раз длиннее вдоха, в речи разница между вдохом и выдохом небольшая;
- Певческое дыхание глубже обычного.

В пении дыхание противоположно естественному: живот при вдохе выдаётся вперёд, певец должен стараться удерживать положение.

Дыхательный процесс из автоматического, не контролируемого нашим сознанием переходит в волевой. Для воспроизведения звука требуется создание значительного давления воздуха под голосовыми складками и, следовательно, в полости грудной клетки. В связи с этим изменяется работа дыхательных мышц. Она становится более интенсивной. Мы имеем возможность частично наблюдать работу органов, участвующих в дыхании. И в зависимости от того, какие из этих органов принимают наиболее активное участие в дыхании, мы говорим о типах дыхания. Различают следующие типы дыхания.

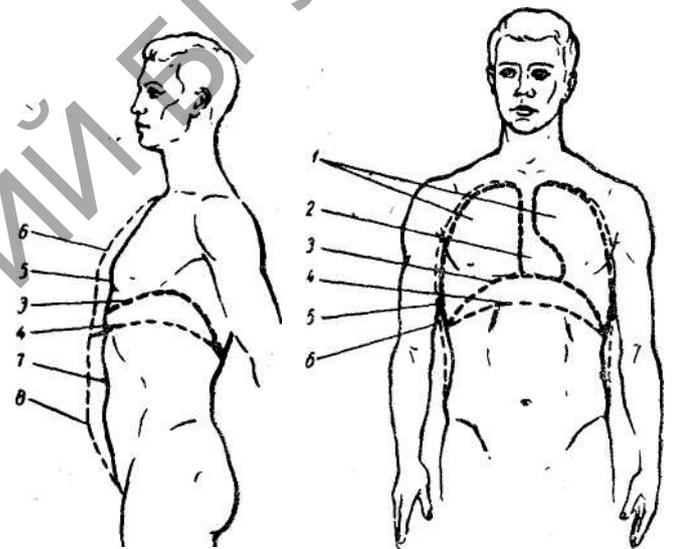
Типы певческого дыхания

1. **Грудное дыхание.** При нем наиболее активно работают мышцы грудной клетки. Внешние дыхательные движения сводятся к активным движениям стенок грудной клетки, особенно ее верхнего среднего отдела. Диафрагма малоподвижна. Живот при вдохе втянут...! Этот тип дыхания был распространен в старо-итальянской школе до начала XIX века. Разновидностью грудного дыхания является ключичное (клавикулярное), или верхне-грудное, дыхание, при котором очень энергично участвуют мышцы верхнего отдела грудной клетки, плечевого пояса и шеи. Оно неприемлемо для пения, так как в этом случае дыхание поверхностное, мышцы шеи напряжены, ограничены движения гортани и потому затруднено голосообразование.

2. **Смешанное, грудно-брюшное (косто-абдоминальное) дыхание.** Активны мышцы грудной и брюшной полостей, а также диафрагма.

3. **Брюшное или диафрагматическое дыхание.** При этом типе дыхания активно сокращаются диафрагма и мышцы брюшной полости, в частности видимые нами мышцы брюшной стенки, при относительном покое стенок грудной клетки (рис.1).

Деление дыхания на отдельные типы является условным, в значительной мере теоретическим, на практике же чистых типов дыхания и резких границ между ними нет. Существует некоторое различие в дыхании у мужчин и женщин. Мужчинам присуще «низкое» дыхание, близкое к брюшному. А женщины дышат более «высоко» и их дыхание ближе к грудному типу. Грудной тип дыхания характерен и для детей младшего школьного возраста. Эти особенности следует учитывать при вокальном обучении.



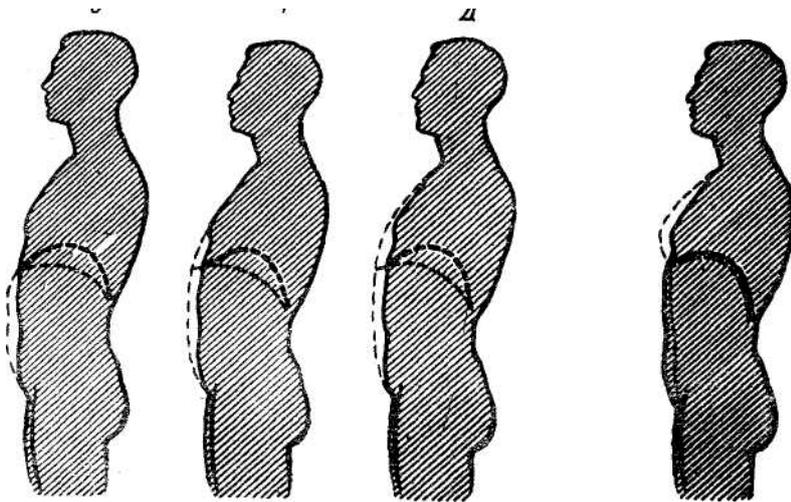


Рис. 1 Типы дыхания (пунктиром показано положение при вдохе):

А - смешанный реберно-диафрагматический

Б - смешанный реберно-диафрагматический

Вид в профиль;

В - чисто диафрагматический (абдоминальный)

Г - нижнереберно-диафрагматический с преобладанием диафрагматического дыхания;

Д – реберно – диафрагматический;

Е – чисто грудной (реберный). Передняя стенка живота при таком вдохе

вытягивается. 1 — легкие; 2 — сердце; 3 - диафрагма при выдохе; 4 — диафрагма при вдохе; 5 - грудная стенка при выдохе; 6 - грудная стенка при вдохе; 7-брюшная стенка при выдохе; 8 — брюшная стенка при вдохе.

В вокально-педагогической практике наиболее удобным считается **нижнереберно-диафрагматическое дыхание**, т. е. смешанное, дыхание, при котором высоко поднимаются и расширяются при вдохе нижние ребра, а остальная часть грудной клетки почти неподвижна, активна диафрагма и мышцы брюшной полости. Хорошо ощущаются движения передней стенки живота.

В процессе занятий выявляется наиболее удобная форма работы органов дыхания в зависимости от индивидуальных особенностей организма певца.

Поэтому дыхание у певцов может иметь различные типовые оттенки и, являясь выразительным средством в пении, у одного и того же певца может меняться в зависимости, от исполнительских задач.

Диафрагма – это самая мощная мышца человеческого организма, перемещающаяся за 1 минуту на 4 см вверх и на 4 см вниз. Совершает 18 колебаний в минуту, 1000 – в час и 24000 – в сутки. Сжимая все кровеносные и лимфатические сосуды живота, диафрагма опорожняет его венозную систему и проталкивает кровь вперед, к грудной клетке. Это второе сердце человека! Число движений диафрагмы за минуту равно четверти числа движений сердца, но её гиподинамический напор гораздо сильнее, т. к. поверхность этого насоса намного больше, и кровь он проталкивает сильнее чем сердце.

Фазы (этапы) певческого дыхания

Процесс дыхания состоит из трёх непрерывно следующих друг за другом этапов или фаз: вдоха, задержки дыхания и выдоха.

Голосообразованию предшествует вдох. Эту фазу дыхания мы можем регулировать сознательно, что очень важно для обучения. Во время певческого вдоха, в отличие от обычного вдоха, происходит не только наполнение легких воздухом, но и подготовка голосового аппарата к голосообразованию.

Певческий вдох берется бесшумно, достаточно глубоко, с ощущением полужевка. При вдохе не следует стараться набирать большое количество воздуха, так как тогда затрудняется подача звука и сам процесс голосообразования.

Шум при вдохе создается от трения проходящего воздуха о недостаточно раздвинутые складки и вместе с этим малорасширенное русло трахеи и бронхов. Помимо того, что он создает неприятный посторонний шум во время пения, такой вдох вреден для голосовых складок. Вызывая сухость, он отрицательно отражается на их работе и, следовательно, на качестве воспроизводимого звука. Для устранения этого недостатка

необходимо постоянно фиксировать внимание певца на шуме, сопровождающем вдох. Добиваться бесшумного вдоха помогает зевок и спокойное, глубокое дыхание. Чтобы вдох был достаточно глубоким и полным, его надо брать в "нижний отдел грудной клетки и при этом энергично поднимать и расширять нижние ребра. Такое движение значительно увеличивает объем грудной клетки и потому обеспечивает нужный запас дыхания (полнота вдоха). Кроме того, поднятые и расширенные нижние ребра растягивают прикрепленную к ним диафрагму и тем самым создают наилучшие условия для ее работы — длительного сокращения с наименьшим напряжением. Вместе с нижними ребрами во время вдоха поднимается и выдвигается вперед верхняя часть живота. Это движение происходит вследствие активного сокращения диафрагмы, уплощения ее куполов. При этом органы брюшной полости, отжатые книзу, выпячивают брюшную стенку. Практикуемое иногда специальное втягивание верхней части живота перед подачей звука нерационально. Это движение создает излишнее давление на диафрагму и потому затрудняет ее работу.

В противоположность описанному вдох, взятый в верхний отдел грудной клетки, принято называть поверхностным, неглубоким. При нем мало увеличивается объем грудной полости и не обеспечивается нужный запас дыхания. Поверхностный вдох часто бывает шумным.

Вдох рекомендуется брать одновременно через рот и через нос. Вдох через нос при закрытом рте легче наводит на ощущение полноты и глубины вдоха, и на первых уроках может помочь учащемуся найти это ощущение. Но вдох через нос при закрытом рте осуществим только при пении упражнений и невозможен при исполнении художественных произведений, когда неудобно и невозможно по времени после, каждой музыкальной фразы специально закрывать рот для вдоха. Поэтому обычно применяют вдох с приоткрытым ртом и дышат одновременно через нос и через рот.

При правильном образовании певческого звука мягкое нёбо почти целиком отделяет носоглотку от глотки, т. е. находится в поднятом

состоянии, близком к зевку. *Зевок* подготавливается во время вдоха и оказывает большое влияние на певческое звукообразование. При нем расширяется полость глотки, увеличивается ее резонаторная способность и, следовательно, возрастает сила звука. Высоко поднятое мягкое нёбо при таком состоянии глотки создает условия для правильного формирования певческого звука (его округления и высокой позиции). При зевке опускается корень языка и подъязычная кость, к которой подвешена гортань. Поэтому зевок является методическим приемом произвольного опускания гортани. Напряжение мягкого нёба при зевке через нервные связи вызывает необходимый тонус диафрагмы, влияет и на натяжение голосовых складок, что важно для образования смешанного регистра. В вокальной практике принято говорить о полузевке, чем подчеркивается тот факт, что певческий зевок меньше обычного. Надо следить, чтобы с самого начала обучения вдох сочетался с «настройкой» ротоглотки на полузевок.

Певческий вдох и выдох разделяются мгновенной паузой — остановкой дыхания, после чего начинается выдох. Мгновенная задержка дыхания перед непосредственным воспроизведением звука является моментом фиксации положения вдоха или, иначе, вдыхательной позиции. *Под вдыхательной позицией, или установкой* следует понимать не только находящуюся в положении вдоха грудную клетку, но и особую подготовку ротоглоточного канала, установленного в положении полузевка. В это же время в коре головного мозга происходит «обработка» информации – характер звука, динамика, тесситура, слог, темп и т.д., и посыл импульсов к голосовому аппарату.

Основными задачами правильного певческого выдоха являются: экономное расходование дыхания (т. е. воздуха, набранного при вдохе), создание необходимого для нормальной работы голосовых складок давления в подскладочном пространстве, плавный выдох.

Под экономным расходованием дыхания понимается постепенная его подача, при которой максимально больший процент воздуха превращается в

звуковые волны. Умение расходовать дыхание так, чтобы оно все без остатка превращалось в звук, определяет мастерство владения певческим дыханием. Необученные певцы, набирая обычно большое количество воздуха при вдохе, расходуют его уже на первых звуках музыкальной фразы. В связи с этим у них значительная часть дыхания расходуется бесполезно.

Создание необходимого для нормальной работы голосовых складок давления воздуха в подскладочном пространстве, а также плавный выдох (т. е, выдох без резких колебаний подскладочного давления) обеспечиваются сложной координированной работой поперечно-полосатых мышц грудной клетки: вдыхателей и выдыхателей, диафрагмы и гладких мышц трахеобронхиального дерева.

Для певческого выдоха характерно особое взаимодействие мышц-вдыхателей и выдыхателей. При обычном дыхании работа вдыхателей ограничивается фазой вдоха. При фонационном дыхании сокращение вдыхателей сохраняется и во время выдоха, постепенно уступая напору выдыхателей. Сокращение вдыхателей во время выдоха тормозит выдох: удлиняет его по времени, сдерживает и регулирует напор выдыхателей, тем самым создает оптимальные условия для работы диафрагмы и гладких мышц трахеобронхиального дерева, помогает им удерживать необходимое подскладочное давление.

В вокальной педагогике для осуществления сокращения вдыхателей в фазе выдоха имеется методический прием — сохранение вдыхательной установки, или состояния вдоха, на все время пения (на весь фонационный выдох). «Положение еще напряженного по окончании вдоха вдыхателя, лишь постепенно расслабляющегося, и составляет опору дыхания». Иными словами, опора дыхания — это умение поддерживать необходимое для голосообразования подскладочное давление выдыхаемого воздуха. Опора дыхания ни в коем случае не должна пониматься как нечто неподвижное, застывшее. Это «игра» дыхательных мышц, четко координированное

взаимодействие их во время сокращения, т. е. движения. Опора должна быть пластичной, упругой, гибкой, чтобы обеспечить быстрое изменение подскладочного давления в зависимости от сменяющихся звуков. Необходимо следить, чтобы сохранение выдыхательной позиции не было сопряжено с перенапряжением выдыхателей во время выдоха (чрезмерной опорой дыхания), так как это может излишне затормозить выдох и привести к нарушению дыхания. Такое явление известно среди вокалистов как «запирание дыхания». Оно часто наблюдается у тех, кто только начинает обучаться пению, и объясняется отсутствием навыков согласованной работы дыхательных мышц.

Вокалисты различают, кроме оптимального, еще вялое и форсированное дыхание. В первом случае, как определяет само название, дыхательные мышцы работают вяло, вдох недостаточно глубокий и полный, выдох осуществляется без активного взаимодействия дыхательных мышц, отчего не создается нужное для фонации подскладочное давление (опора дыхания). При таком дыхании работа голосовых мышц не может быть полноценной, они быстро утомляются, страдает сила, тембровая окраска звука и опора. Форсированное дыхание связано с чрезмерной активизацией дыхательных мышц; вдох обычно шумный, с перебором дыхания; выдох характеризуется значительным напором выдыхателей. Голосовые складки, чтобы противостоять чрезмерному подскладочному давлению, перенапрягаются. От этого изменяется характер их колебаний и нарушается их нормальная работа, что отражается на звуке. Он становится *форсированным*: крикливым, маловыразительным, бедным по тембру. Значительная форсировка дыхания отражается и на силе такого звука: она снижается.

Голосовые складки во время фонации превращаются в эластичный затвор, стоящий на пути выдыхаемого воздуха. От организации этого затвора и от степени сближения голосовых складок, сокращения мышц и их упругости

зависит расход дыхания. При вялом, недостаточном смыкании складок происходит большой расход выдыхаемого воздуха. Дыхание становится коротким, опора дыхания недостаточной. Звук теряет интонационную устойчивость, обретает сиплый призыв, теряет «собранность».

При пересмыкании, перенапряжении голосовых складок, связанном с особой манерой звукоизвлечения, наблюдается компенсаторная форсировка дыхания (переопора). Эти два явления взаимно усугубляют друг друга. Образуемый при этом звук имеет жесткий, «горловой», крикливый, открытый тембр. Для осуществления певческого дыхания важно правильное положение корпуса. Нужно следить за тем, чтобы была выпрямлена спина и хорошо прогнут поясничный отдел позвоночника. Последнее необходимо потому, что диафрагма своими веерообразно идущими мышечными пучками прикрепляется к верхним поясничным позвонкам, которые являются как бы опорой для данного органа при его сокращении. Поэтому очень важно, чтобы поясничные позвонки были фиксированы спинными мышцами, что и происходит при хорошо прогнутой пояснице.

У начинающего петь прежде всего необходимо ликвидировать вредные дыхательные движения, которые могут помешать успешному развитию певческого дыхания. Таким движением является привычка поднимать плечи при вдохе, а это неразрывно связано с поверхностным ключичным дыханием. Нужно следить за тем, чтобы у поющего при вдохе верхний отдел грудной клетки оставался в покое и ни в коем случае не поднимались плечи. Этот недостаток особенно распространен среди детей младшего школьного возраста.

Надо отучать и от порывистых, судорожных вдохов, которые также довольно часто наблюдаются у детей. Иногда уже вначале пения музыкальной фразы заметно быстрое спадение (оползание) стенок грудной клетки. Это недопустимо ибо указывает на то, что поющий не сохраняет вдыхательной позиции во время пения и потому опора дыхания отсутствует.

Певческое дыхание воспитывается постепенно и систематично. Элементы певческого дыхания, особенно вдоха, на начальном этапе усваиваются учащимися сознательно. Учащийся должен прежде всего понять поставленные перед ним задачи, осознать все элементы фонационного дыхания (взятие дыхания, задержку вдоха и сохранение состояния вдоха во время пения музыкальной фразы), запомнить связанные с ними ощущения, затем путем постоянных упражнений научиться их правильно выполнять.

На первых порах при каждом новом вдохе торопить учащегося не следует. Надо, чтобы он научился сначала в замедленном темпе, сознательно контролируя себя, готовиться к подаче звука. Вначале даются короткие упражнения в медленном темпе, не требующие большого запаса дыхания, длительного выдоха и большой опоры. Нужно следить за тем, чтобы после окончания музыкальной фразы, после снятия звука сохранялось в некоторой степени выдыхательное положение грудной клетки, как говорят вокалисты «оставался резерв дыхания». При таком явлении каждый новый вдох как бы наслаивается на предыдущий, певческая установка перед новым вдохом полностью не утрачивается. Это позволяет быстро организовать новый вдох.

Очень важно умение соразмерять полноту вдоха (количество дыхания), степень дыхательной опоры с задачами в каждой отдельной музыкальной фразе в зависимости от ее продолжительности, динамики звука, выразительных акцентов и т. д. В этом отношении умеренный вдох и экономное его расходование, не связанные с чрезмерным напряжением мышц, позволяют быстрее найти нужную координацию в соответствии с поставленными задачами.

Работа дыхательных мышц во время пения тесно связана с работой гортани и верхних резонаторов. Поэтому певческим дыханием становится только в процессе фонации. Его качество зависит от согласованной работы дыхательного аппарата с этими органами. Певческое дыхание не может развиваться в отрыве от голосообразования. Дыхательные упражнения, как

и все физические упражнения, могут помочь укреплению и развитию дыхательных мышц.

Опора дыхания

Опора дыхания является составной частью *певческой опоры*. Понятие «опора дыхания» обычно употребляется для конкретизации одной из сторон голосообразования, а именно — работы дыхательных мышц. Взаимодействие дыхания и голосовых складок определяет опору звука. «Борьба, происходящая во время звучания между давящим на вибрирующие связки (складки) воздухом и противодействующими этому давлению связками, и есть то, что должно называться опорой звука». Отсюда ясно, что опора звука не может рассматриваться в отрыве от опоры дыхания. Певческая опора зависит не только от согласованной работы голосовых складок и дыхания, но и от правильной функции органов надскладочного отдела голосового аппарата.

Включение в голосообразование опоры дыхания, как было указано, связано с подъемом подскладочного давления. При этом возросшее подскладочное давление, рассуждая теоретически, вызывает ответное напряжение голосовых складок. При полной опоре дыхания это напряжение должно быть значительным и, казалось бы, должно привести к ощущению напряжения, усталости, затруднения в области работающей гортани. Но в действительности этого не происходит. Когда звук обретает опору, петь становится легче, напряжение с гортани снимается, голосообразование становится свободным, голос целиком подчиняется воле поющего, становится наиболее выразительным.

Подскладочному давлению противостоят не только одни голосовые складки. В полостях надскладочного пространства в зависимости от их изменяющегося размера, различного рода сужений и препятствий по ходу звуковых волн (от сужения входа в гортань, положения надгортанника, языка и мягкого нёба) образуется надскладочное давление, так называемое акустическое сопротивление, известное в физике как импеданс.

Особое значение в возникновении акустического сопротивления имеет феномен сужения входа в гортань, описанный Л. Б. Дмитриевым: «Сужение входа в гортань, столь четко выраженное у хороших певцов, обеспечивает возникновение акустического сопротивления в надсвязочной (надскладочной) полости гортани». Это акустическое сопротивление облегчает фазу смыкания голосовых складок, снимает часть нагрузки с голосовых мышц в преодолении ими подскладочного давления, дает возможность певцу более полно использовать голосовые возможности гортани, выявить специфические певческие качества тембра голоса, снижает утомляемость в процессе пения и является причиной незначительной траты дыхания при правильном певческом голосообразовании. В этом случае дыхание удерживается не только голосовыми связками (складками), но и силой этого сопротивления. Итак, опора возникает при взаимодействии гортани, органов дыхания и надставной трубы. Иначе, певческая опора — это результат согласованной работы всех частей голосового аппарата.

Основным критерием певческой опоры является качество воспроизводимого звука. Звук собранный, богатый тембровыми красками, хорошо несущийся, округленный вокалисты определяют как опёртый звук. В противоположность ему неопёртый звук беден по тембру, вялый, тусклый, недостаточно «полетный», несобранный и он ниже оптимальной силы.

В основе певческой опоры лежит механизм обратных связей. Во время пения в мозг непрерывно поступают нервные сигналы о состоянии работающих органов. Они частично отражаются в нашем сознании в виде различных ощущений: вибрационных (от сотрясения тканей в результате резонанса), мышечных (от сокращения мышц), тактильных (от давления воздуха в надскладочных и подскладочных полостях). Все эти ощущения в мозге синтезируются и превращаются в сложное чувство певческой опоры.

Атака звука

Наше ухо способно различать особенности звучания в первый момент воспроизведения звука. Этот начальный момент работы голосовых складок и дыхания принято называть атакой, или способом взятия звука. Атака звука определяется различными вариантами взаимодействия голосовых складок и дыхания по времени, а также степенью напряжения и сближения голосовых складок. Различают следующие виды атак:

1. Твердая атака. Голосовые складки плотно смыкаются до начала выдоха. Различают крайне утрированную твердую атаку, так называемую «каркающую», с сильным жестким призвуком, возникающим от судорожного пересмыкания, резкого захлопывания голосовой щели. Эта атака встречается у необученных певцов и вредна для голосовых мышц и потому непригодна для голосообразования.

2. Мягкая атака. Момент смыкания голосовых складок почти совпадает с началом выдоха. Выдох незначительно опережает неплотное закрытие голосовой щели. Такого плотного смыкания и напряжения голосовых складок, какое наблюдается при твердой атаке, нет. Закрытие голосовой щели совпадает с моментом начала звучания, призвуки не возникают. Мягкая атака может быть различной в зависимости от степени смыкания (сближения) голосовых складок. В отдельных случаях, при более плотном смыкании голосовых мышц она может приближаться к твердой атаке.

3. Придыхательная атака. Смыкание голосовых складок значительно отстает от начала выдоха. Поэтому звуку предшествует шум выдыхаемого воздуха (придыхание). Пение при такой атаке часто сопровождается сильным призвуком, так как смыкание голосовых складок в этом случае имеет наименьшую степень и происходит утечка воздуха.

Работа над дыханием

Итальянский педагог Ф.Ламперти говорил: «Школа пения есть школа дыхания», а замечательному певцу Э.Карузо принадлежат следующие слова:

«На умении набрать достаточно воздуха и умение правильно и экономно использовать зиждется все искусство пения». Набирать воздух лучше носом и ртом, но когда глубокое и равномерное певческое дыхание ещё не освоено, вдох берется носом (исключение: искривление носовой перегородки, частые простудные заболевания). Вдох наполняет легкие воздухом. Задержка способствует активизации голосового и дыхательного аппаратов в фонации. Основным же моментом в певческом дыхании является выдох. Чем выше квалификация певца, тем экономнее равномернее осуществляется у него расход воздуха. У начинающего певца дыхание расходуется быстро, рывками, много воздуха теряется особенно в начале пения. Поэтому первоочередной задачей певца является освоение искусства экономного равномерного расхода дыхания.

Самым удобным для обучения считается нижнереберное-диафрагмальное дыхание. Плечи не должны подниматься!!! В первую очередь необходимо обратить внимание на работу мышц дыхательного аппарата. Если они вялые или вообще не отвечают поставленным задачам (у детей), нужно применять беззвучные упражнения, которые развивают дыхательную мускулатуру. Для развития и постановки правильного певческого дыхания следует работать над звуковыми упражнениями. Суть каждого упражнения должна быть понятна певцам. Беззвучные упражнения приносят пользу при условии, если не являются самоцелью, а применяются, как физическая зарядка перед пением. Они придают мышцам упругость и выносливость, а также помогают осознать организацию процесса вдоха и выдоха, не отвлекаясь на формирование звука. В работе с детьми желательно использовать игровой момент и контроль руками в области брюшного пресса и нижних ребер. Нельзя переусердствовать, так как может быть головокружение.

Прежде всего, надо научить брать вдох. Начинать с глубокого, равномерного и спокойного вдоха, расширяющего низ грудной клетки.

После тренировки вдоха можно переходить к освоению медленного и постепенного выдоха, при этом важно тренироваться не доводить воздух до

иссякания и его остаток активно выдыхать (иссякание воздуха в конце музыкальной фразы повлечет за собой понижение интонации). Выдох можно сопровождать счетом, а ещё интереснее представить, что дуешь на горящую свечу так аккуратно, чтобы она не погасла (с-с-с).

Упражнение на тренировку брюшного пресса включает две позиции:

1. выпячивание живота и опущение диафрагмы.
2. подтягивание живота и приподнимание диафрагмы.

Долготу удержания позиции нужно постепенно увеличивать.

Упражнения:

1. Надувание шарика (пресс + диафрагма)
2. Дышим, как собачка (пресс + диафрагма).
3. «горячий утюжок» (толчки диафрагмы)
4. «испугайся»
5. беззвучный крик

Все эти упражнения вырабатывают опору дыхания.

Звуковые упражнения начинать в средней тесситуре, на среднем нюансе, выдержанный звук закрытым ртом (на мягкой атаке).

Далее переходить на гласные, другие неподвижные нюансы, постепенно расширять диапазон. В хоровой практике хорместер может применять различные артикуляционные и дыхательные гимнастики, например, Стрельниковой, С. В. Натаровой и др.

Ключевые слова: дыхание, певческое, типы, фазы, опора, атака, работа, упражнение, диафрагма, звук.

Короткие выводы. В теме «дыхание» мы ознакомились с такими понятиями как: фазы дыхания, диафрагма, атака звука, типы дыхания. Выявили наиболее оптимальный и правильный тип дыхания для свободного голосообразования.

Контрольные вопросы:

1. Назовите типы певческого дыхания?
2. Каковы фазы певческого дыхания?

3. Что такое диафрагма?
4. Какие бывают атаки звука?
5. Какие вы знаете упражнения способствующие выработке правильного певческого дыхания?
6. Какой тип дыхания считается наиболее удобным?
7. В чём отличия певческого дыхания от разговорного?

Л и т е р а т у р а:

1. Яковлев А. Физиологические закономерности певческой атаки - Л., «Музыка» 1971г.
2. Соколов Вл. Работа с хором - М., «Музыка» 1983г.
3. Ушкарев А.Ф. Основы хорового письма - М., 1986г.
4. Менабени А.Г. Методика обучения сольному пению - М., 19

Тема 9. Хоровой строй

Основные вопросы

1. Понятие «строй»
2. Мелодический строй
3. Гармонический строй
4. Зависимость хорового строя от звукообразования певцов
5. Строй и ансамбль

Цель: Теоретическое ознакомление с особенностями хорового строя, его разновидностями, правилами интонирования мажорной и минорной гаммы, с причинами зависимости хорового строя от звукообразования певцов.

Понятие «строй» в музыке имеет несколько значений:

> Частота настройки эталона высоты -- камертона. Система звуковысотных отношений.

- > Настройка звукоряда.
- > Чистота интонирования в пении.

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

Строй, как настройка звукоряда по точным высотным соотношениям.

В истории музыкального исполнительства было множество музыкальных систем. Большое значение в Европейской музыке имел Пифагоровстрой, звукоряд которого строился по квинтам. В XVI веке вводятся темперированные строи, а в XVIII веке утверждается равномерно-темперированный строй, звукоряд которого включает 12 ступеней, с равным полутоновым расстояниями между звуками. В пении и игре на инструментах с нефиксированной высотой звука исполнители пользуются *зонным строем*. Они индивидуализируют интервалы, отклоняясь от их темперированной высоты, подчеркивая выразительность музыкальных интонаций. В основе отклонений от темперированного строя лежат, прежде всего, ладовые закономерности. Обострение внутрिलाдовых тяготений придаёт строю особую выразительность.

Впервые в хороведении опыт работы над строем а cappella обобщил П.Г. Чесноков.

К хоровому строю Чесноков относил правильное интонирование интервалов (горизонтальный строй) и правильное звучание аккорда (вертикальный строй).

Последующие авторы сохраняли определение строя, как правильного интонирования звуков, как чистоты интонирования в пении.

Используя достижения науки, современное хороведение определяет строй как процесс интонирования в хоровом пении связанном с отсутствием температуры.

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

Мелодический строй

Мелодический или горизонтальный строй- это чистота интонирования мелодии вокальным унисоном (хоровой партией, группой партий, всем хором, поющим в унисон).

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

Большую помощь хормейстеру в работе над мелодическим строем может оказать знание правил (закономерностей) горизонтального строя. Эти

правила вырабатывались и шлифовались многовековой практикой хорового искусства. Впервые эти правила были обобщены и систематизированы П.Г. Чесноковым в книге «Хор и управление им». Опираясь на богатый практический опыт, Чесноков показал какие отклонения от темперированного строя целесообразно использовать при выстраивании

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

Последующие лабораторные исследования подтвердили зонную направленность в интонировании ступеней мажора и минора, но внесли некоторые коррективы. В хороведении было принято положение об интонационных константах (от лат.- постоянная величина) Константы обладают переменностью, что соответствует обычно переменности функций ступеней лада, и относительностью - зависимостью в первую очередь от лада, а также от мелодии, гармонии, ритма, фактуры. Как известно, константы часто совпадают с устойчивыми звуками лада. В мажоре такими константами являются первая и пятая ступени. Третьи ступени мажора могут в своем взаимоотношении в зависимости от конкретных условий, меняться значением: константой может быть IV ступень и тогда III ступень по отношению к ней будет играть роль вводного тона, или константой будет III ступень, а IV ступень будет по отношению к III ступени верхним вводным тоном.

Сводная таблица интонирования ступеней мажорного лада

	I	II	III	IV	V	VI	VII	I/I	VII	VI	V	IV	III	II	I
Чесноков	→	↑	↑	↓	↑	↑	↑	↓	↑	↓		↓	↑	↓	→
Дмитревский	→	↑	↑	↓	→	↑	↑	→	↑	↓	→	↓	↑	↓	→

Пигров	→	↑	↑	↓	→	↑	↑	↓→	↑	↓	→	↓	↑	↓	↓
Краснощевков	→	↑	↑	↑	→	↑	↑	→	↑	↓	→	↓	↑		→
Романовский	→	↑	↑	→	→	↑	↑	→	↑	↑	→	→	↑	↓	→

→ устойчиво (интонационная константа)

↑ высоко

↓ низко

↑ с тенденцией к повышению

↓ с тенденцией к понижению.

Устойчивость интонирования тоники (1 ступени) в мажоре у ученых и практиков сомнений не вызывает; нет разногласий и относительно всегда высокого исполнения VII ступени -вводного тона. V ступень исполняется устойчиво. III ступень должна быть достаточно высокой, чтобы обеспечить мажорность тонического трезвучия, но, в зависимости от ладовых условий, следует пользоваться более или менее высоким интонированием III ступени. Слишком высокое ее исполнение нарушает константность тонического трезвучия. Когда же это трезвучие сменяется IV ступенью, III ступень приобретает характер вводного тона. С интонированием III ступени связано и исполнение IV: в одном случае это как бы новая тоника, в другом - звук, тяготеющий к III ступени.

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

Сводная таблица интонирования ступеней минорного лада

	I	II	III	IV	V	VI	VII	I/I	VII	VI	V	IV	III	II	I
Чесноков	↑	↑	↓	↑	↑	↑	↑	↓	↓	↓	↑	↓	↓	↑	↑
Дмитревский	↑	↑	↓	↑	↑	↑	↑	↑	↓	↓	↑	↓	↓	↑	↑

Пигров	↑	↑	↓	↑	↑	↑	↑	↓↑	↓	↓	↑	↓	↓	↑	↑
Краснощевков	↑	↑	↓	↑	↑	↑	↑	↑	↓	↓	↑	↓	↓	↑	↑
Романовский	↑	↑	→	↑	↑	↑	↑	↑	↓	↓	↑	↑	→	↑	↑

→ устойчиво (интонационная константа)

↑ высоко

↓ низко

↑ с тенденцией к повышению

↓ с тенденцией к понижению

В своде правил интонирования ступеней минорного звукоряда более убедительно обоснование Н. Романовского: «По наблюдениям хоровых практиков, I и V ступени в миноре интонационно не очень устойчивы и нуждаются в высоком исполнении. Но при этом рекомендуемое П.Г. Чесноковым низкое исполнение III ступени («делающей минор») излишне: функцию создания минорности трезвучия (достаточно узкое исполнение нижней малой терции и достаточно широкое исполнение верхней - большой терции) берут на себя высоко исполняющиеся I и V ступени минора - при устойчивом исполнении III ступени. Таким образом, III ступень минора (тоника параллельного мажора) будет интонационной константой и должна исполняться устойчиво, в то время как остальные ступени, кроме низких VI и натуральный VII, исполняются высоко»

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

Ощущение вводнотоновых взаимоотношений звуков способствует установлению строя в хроматических последовательностях, Так, хроматическая

гамма в хоре обычно усваивается по принципу образования вводных тонов в диатонической гамме. Из вводно-тоновой природы хроматизмов вытекает правило, которым обычно пользуются все певцы: хроматические (одноименные) полутоны интонируются широко (фа.- фа диез), а диатонические (разноименные) - узко (до - до диез - шире, чем до-ре бемоль).

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

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

Экспериментально было доказано, что характерными чертами мелодических интервалов является звуковысотная гибкость, звуковысотная растяжимость, вытекающие из принципа интонационной вариационности и ладовых взаимоотношений. Прямым следствием лада на интонирование является действие закона компенсации величины интервалов. Суть этого закона в наличии тесной взаимосвязи звуков, составляющих тот или иной интервал, с предыдущим и последующим звуками мелодии: если какой-нибудь интервал под воздействием определённого фактора расширится или сузится (по сравнению с некоей средней нормой), то другой, соседний с ним, должен обязательно соответственно сузиться или расширяться. Действие этого закона можно наблюдать почти на всех

интервалах: в квинтовой рамке так влияют друг на друга терции, в октавной - кварта и квинты и т. д. Замечено, что в минорных произведениях драматического характера отмечается тенденция к сужению всех интервалов, в том числе большой терции и чистой квинты. В минорных же произведениях светлого характера этого не наблюдается. В мажорных сочинениях отмечается некоторое отклонение от темперации в сторону расширения. Хормейстеры отмечают, что в мажоре малые секунды интонируются в среднем несколько уже, чем в миноре, большие же секунды, наоборот, - несколько шире.

Важным условием становления хорошего строя является воспитание у певцов ощущения интонационной памяти и интонационной перспективы. Если певцы ясно представляют интонационные связи не только между соседними, но и более дальними звуками, расположенными на расстоянии, строй становится более осмысленным и стабильным. Стабильности строя помогает также чувство лада и ощущение его опорных звуков.

Хормейстер должен знать, что на этапе разучивания все трудные мелодические ходы партитуры необходимо разъяснять, помогать их ладово и гармонически осмыслить певцам. Для этого иногда требуется исполнять на инструменте другие голоса или ключевые аккорды.

Гармонический строй

Гармонический или вертикальный строй - это правильное интонирование созвучий аккордов в их последовательном движении, образующихся в звучании всего хора или его голосовых групп.

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

Исследования показали, что при выстраивании гармонических интервалов необходимо добиваться наибольшей слитности (константности) чистых

интервалов, как наиболее чувствительных к точности настройки. Гармонические интервалы по отношению к точности интонирования разделяются на стабильные (чистые квинты, квинты, октавы), требующие большой точности интонации, имеющие узкую зону интонирования и вариационные (секунды, терции, сексты, септимы), допускающие большую свободу интонирования, возможность варьирования в целях выразительности исполнения.

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

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

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

Принцип консонирования (максимального слияния) аккордов ограничивает возможность расширения или сужения входящих в него интервалов. Так именно в гармонических интервалах скорее ощущается не-

стройность, то при гармоническом изложении горизонтальный строй должен корректироваться вертикальным, а не наоборот.

При выстраивании созвучий хормейстер должен понять их роль и значение в гармоническом движении. В зависимости от ладового значения аккорды могут иметь статический (неподвижный, в состоянии равновесия) или динамический характер (состояние продолжения движения, как в доминантовых созвучиях). Статический аккорд, например, заключительный - тоническое трезвучие, обычно требует спокойной и устойчивой интонации, а динамический аккорд, обычно функционально неустойчивый, как II7, VII7, требует более острой интонации, предполагающей последующего разрешения.

При выстраивании гармонической вертикали хормейстер должен знать основные правила:

- тоническое мажорное трезвучие выстраивается с ориентацией на устойчивое интонирование I и V ступени и завышение III ступени, придающей трезвучию мажорное звучание;
- тоническое минорное трезвучие выстраивается со стремлением несколько завянуть I и V ступени, а терцовый тон - с односторонним сужением с целью придать минорную окраску;
- доминантсептаккорд (Д7) интонируется по правилу мажорного трезвучия, а септима поется с некоторой тенденцией к занижению;
- септаккорд II ступени интонируется по правилу минорного трезвучия, где основной и квинтовый тон поются с тенденцией к повышению, а терцовый и септима - к понижению;
- в уменьшенном трезвучии VII ступени основной тон интонируется с тенденцией к повышению, а терцовый и квинтовый - с тенденцией к понижению.

Работа над строем

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

- интонирование «вне ритма, т.е. по руке дирижера, с использованием фермат на отдельных, трудно выстраиваемых аккордах;
- пение сольфеджио, на слог, закрытым ртом, что помогает певцам понять логику мелодического и гармонического развития, помогает темброво выстроить музыкальный материал;
- чередование интонирования «про себя» с интонированием вслух, способствует развитию внутреннего слуха;
- исполнение сложных по ритму гармонических построений с упрощением (ритмическим наполнением), а также в различных ритмических вариантах, что поможет выстроить на этапе разучивания произведения ансамбль ритмический и интонационный. Например, полезно петь с дроблением;
- при понижении строя на этапе разучивания произведения полезно ускорить темп, увеличив эмоциональную напряженность исполнения или при повышении строя чуть замедлить темп, дав возможность певцам контролировать эмоции и строй хора;
- при наличии неудобной тесситуры разучиваемого сочинения использовать транспозицию;
- включения фрагментов разучиваемых сочинений в процесс распевания хора с целью шлифовки строя в соединении с другими элементами хоровой звучности (ансамбль, дикция) и средствами музыкальной выразительности.

В произведениях полифонического склада, где каждый голос выполняет самостоятельную мелодическую функцию, горизонтальный строй вступает в более сложные отношения с вертикальным. Интонационные задачи здесь определяются фактурными, образно-выразительными и тематическими особенностями музыки.

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

Зависимость хорового строя от звукообразования певцов

«Каждый из певцов, — говорил Н.М.Данилин, — должен отвечать за строй, за звук, тогда составится хор. Во время пения нужно анализировать и знать, какие ноты петь выше. Вступить после паузы с верной интонацией, в верную ноту, в нужном ритме с верными словами — первое условие хорового певца».

Хор - «инструмент» особенный. Если в оркестре фальшь какого-либо инструмента не сказывается на дальнейшем строе (т.к. все инструменты настроены), то в хоре неточное интонирование даже одного певца может привести к самым неприятным последствиям. Поэтому хормейстер должен воспитывать в коллективе понимание необходимости постоянного контроля за точностью интонирования.

Многие случаи нарушения строя связаны с недостатками вокала певцов хора.

Работа над их преодолением должна вестись не только коллективно, но и индивидуально. Певцы должны уметь предслышать высоту звука, оценивать правильность его образования. Это возможно при развитом внутреннем слухе -- с этого вида слуха начинается воспитание слуха вокального, такого важного для музыкантов, связанных с пением. Его развитию способствуют упражнения типа вслух - «про себя» - вслух (могут быть самые разные варианты: пение сильных долей вслух, а слабых - «про себя» и наоборот: такт - вслух, такт - «про себя», такт - вслух, два такта - «про себя», чем дольше пропевание «про себя» - тем сложнее).

Работе над чистотой интонирования помогает область тихой динамики, что способствует обострению слуховой функции.

Хоровому строю вредят такие недостатки пения как понижение, повышение, фальшивая неустойчивая интонация, чрезмерная вибрация. Любая фальшь (понижение, повышение) называется детонированием.

Понижение интонации может быть по причине:

-дряблого, неопёртого дыхания - при этом помогают беззвуковые и звуковые упражнения на активизацию дыхания.

-вялого произношения - следует применять упражнения на активизацию дикции.

При понижении можно давать более высокую настройку (на $\frac{1}{2}$ тона), а также применяются упражнения с «близкими» гласными И, Э, А и слогами с ними, с йотированными гласными Л, Е, ЙИ, Ё, Ю.

Понижение может сочетаться с низкой позицией звука при недостатке ВПФ. Низкая позиция может наблюдаться и при нормальном интонировании, но звук всё-таки воспринимается как низкий. Низкая позиция может быть вызвана:

- перегрузкой дыхания
- форсировкой звука
- недостаточной работой верхних резонаторов, отчего голос лишается полётности, блеска, звонкости.

Психологически низкая позиция связана с так называемым «ленивым пением», с пением «по обязанности». В этом случае необходимо заинтересовать певцов, т.к. «заинтересованное» пение благотивно влияет на интонацию и на качество звука. Для наведения поющих на «высокое» звучание используются следующие приёмы:

- пение с закрытым ртом с ощущением работы «головы»
- настройка на средних (и выше средних) звуках диапазона
- нисходящие упражнения с сохранением высокой позиции до нижнего звука

-использование «близких» гласных И, Э, Е, сочетаний их с согласными М, Н, Л, С. З.

-запрещение искусственно густить звук (бывает в партии альтов)

- упражнения на лёгкость и подвижность.

Повышение интонирования

Причинами повышения могут быть форсированное, крикливое пение, слишком большой напор дыхания, а также чрезмерная «весёлость» коллектива. Повышение интонации наблюдается реже, чем понижение.

При повышении применяются упражнения с тёмными, глубокими гласными О и У и слогами с ними.

Если понижение или повышение интонации в хорошем хоре может «не резать уха», а быть весьма незначительным, то фальшивая, неустойчивая интонация (пение по “соседям” сверху и снизу) - явление, не оставляющее равнодушным никого. Часто это связано с плохой координацией между слухом и голосом, а также с неопёртым или, наоборот, перегруженным дыханием, форсированием.

При этом недостатке применяются упражнения:

-на тихой динамике (активизация слуха)

-в средней тесситуре

-с красивым мелодическим движением, которое хотелось бы правильно
петь

-на staccato (точная атака короткого звука, опора).

С детьми можно упражняться в пении:

- с закрытыми глазами (обострение слуха)

- с оттопыренными и увеличенными с помощью ладошек «обезьяньими» ушками-локаторами (таким образом певец лучше слышит свою интонацию).

Чрезмерная вибрация приводит к нарушению интонации, особенно если голос звучит в высокой тесситуре, на громкой динамике и долгой длительности. В этом случае помогает самая ровная, безвибраторная гласная У, слоги ДУ, КУ и тихая динамика. Можно применять упражнения и на гласный

О. В упражнениях всё внимание должно быть направлено на образование ровного звука.

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

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

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

- 1) необходимость предварительной настройки (задавание тона хор-мейстером);
- 2) необходимость постоянного активного вокально-слухового (интонационного) контроля в пении участниками хора и дирижером.

Строй и ансамбль

Взаимозависимость хорового строя и ансамбля очевидна и определяется самой природой хорового пения, где каждый стремится объединиться со всеми. Процесс выстраивания предполагает вслушивание, в результате которого возникает единство, слитность поющих по всем компонентам звучания — исполнения — выражения и в первую очередь единство и слитность интонации.

Сама работа над строем начинается с выстраивания унисона. Если хоровая партия звучит слитно, но неверно по строю (все фальшивят одинаково, пристроившись друг к другу в унисон), то исправить ошибку нетрудно. Разнобой в унисоне, где каждый фальшивит по-своему, создает для дирижера особо трудную ситуацию. В таких случаях целесообразно направить внимание поющих на унисонный ансамбль (на любом, но одинаковом интонационном уровне) и лишь затем, когда это достигнуто, заняться уточнением и выверкой строя.

То, что называется стройным пением, определяется не только чистой интонацией, но и хорошо выстроенным ансамблем.

К л ю ч е в ы е с л о в а: хоровой строй, настройка, интонация, унисон, мелодический, гармонический, горизонтальный, вертикальный, зонный, устойчивость, тенденция, интонирование.

К о р о т к и е в ы в о д ы. Хороведение и методика работы с хором тесно связывают строй и интонирование певцов хора с творческим процессом, который в немалой степени связан с наличием определенного уровня вокальной и общей музыкальной культуры в коллективе.

Хороший строй в хоре - результат постоянного внимания к нему со стороны дирижера, правильного вокального воспитания певцов, создания

атмосферы повышенного слухового контроля не только к интонации, но и ко всем средствам музыкальной выразительности.

Контрольные вопросы

1. Какую роль играет певческая интонация в работе над строем?
2. Дайте определение зонного строя.
3. Охарактеризуйте мелодический и гармонический строй.
4. Назовите правила интонирования в зонном строе мажорной и минорной гаммы.
5. Укажите причины зависимости хорового строя от звукообразования певцов.
6. Какие авторы хороведческих трудов обращали особое внимание на проблему строя в хоре?
7. Соблюдение каких условий необходимо для хорошего строя?

Литература

1. Кеериг О.П. Хороведение, С.-П., 2004
2. Казачков С. От урока к концерту – Казань, 1990
3. Живов В. Хоровое исполнительство - М., Владос, 2003 г.
4. Осенев М.С., Самарин В.А. Хоровой класс и практика работы с хором - М., Академия, 2003 г.
5. Матвеев Н.В. Хоровое пение - М., 1998

Тема 10. Распевание хора

Основные вопросы

1. Распевание в хоре
 - а) значение,
 - б) продолжительность,
 - в) принцип постепенности,
 - г) эмоциональный фактор,
 - д) динамика,

е) звуковысотность.

2. Типы вокальных упражнений.

Цель: теоретическое изучение вопроса распевания в хоре, анализ различных типов распевания, понимание значения распевания в вокально-хоровой работе.

Распевание в хоре — это настройка коллектива певцов на певческую установку, правильное дыхание и звукообразование, на звучание вокального аппарата.

Часть урока индивидуальных и хоровых занятий, которая называется распеванием, состоит из упражнений.

Упражнение — это многократно повторяемое, специально организованное действие, которое направлено на улучшение качества его выполнения. Различают три обязательных компонента упражнения: повторяемость, определённая организация и целенаправленность.

Следует помнить, что действие, применяемое как упражнение, превратится в простое повторение, если оно не будет нужным образом организовано, чтобы обеспечить выполнение его на более высоком уровне по сравнению с первоначальным.

Распевание в начале хоровых занятий развивает навыки пения и подготавливает голосовой аппарат к работе.

Распевание в хоре должно согласовываться с вокальным строем разучиваемого репертуара и быть направлено на поддержку его звучания.

Длительность распевания не должна превышать 10-15 минут репетиционного времени. В распеваниях не всегда имеет смысл доходить до крайних звуков диапазона, т.к. певческий голос «разогревается» не скоро и начинает полноценно звучать лишь через 30-40 минут после начала репетиции.

В распеваниях достаточно ограничиться рабочим диапазоном певческого голоса: *ре* первой октавы — *фа*, *фа-диез* второй октавы у сопрано; *си-бемоль* малой октавы — *ре* второй октавы у альтов.

Юношеские (мутирующие) голоса поют в диапазоне *до* малой октавы — *ре*, *ми-бемоль* первой октавы.

Необходимо знать методическую ценность отдельных упражнений, чтобы уметь выбрать из них наиболее полезные для каждой конкретной вокально-технической задачи (организация вдоха, атаки, отдельных качеств звука, плавного выдоха и опоры, выравнивание звучания регистров, расширение певческого диапазона). Одно и то же упражнение может способствовать выполнению нескольких таких задач. Так, пение на выдержанной ноте способствует не только формированию равномерного выдоха и опоры, выравниванию гласных, но и развитию динамики звука.

Принцип постепенности. Упражнения нужно подбирать от лёгких к более трудным. Первые упражнения обычно состоят из нескольких или даже одного тона, поющих в равной силе звука, и постепенно по мере овладения навыками усложняются.

Хормейстер всегда должен помнить о важности постепенного развития голосов певцов хора. Постепенность должна соблюдаться во всём:

- в динамике (от средней к крайней)
- в темпах (от умеренного впеваания к быстрому)
- в диапазоне (расширять от центра)
- в технике (от простой к сложной)
- от пения закрытым ртом (чем также нельзя злоупотреблять) переходить к пению гласных и слогов
- от пения лёгким звуком — к динамически и темброво насыщенному.

В хоровых занятиях упражнений не должно быть много, главное — использовать их для решения нескольких задач, которые обязательно должны быть чётко поставлены перед хором. Руководитель должен качественно показывать упражнение, при необходимости прибегая к сравнению неправильного и правильного их исполнения.

В начале каждого упражнения, какую бы цель оно не преследовало, отрабатывается единство вдоха, одновременность вступления, единство и чёткость какого-либо типа атаки (в основном — мягкой), единство звуковой позиции, нюанса.

В работе с хором применяются упражнения

1. на цепное дыхание,
2. на разные слоги (прежде всего для выравнивания гласных),
3. на разные штрихи, на дикцию (трудные звуко сочетания, скороговорки),
4. на развитие диапазона,
5. на выравнивание регистров,
6. на нюансы
7. на выработку кантилены,
8. техники голоса,
9. на внимание к руке дирижёра (должна быть выработана реакция на любые, даже неожиданные требования: ферматы, изменения темпа, динамики, штрихов).

В начале распевания, учитывая необходимость приведения голосового аппарата в рабочее состояние (фазы вработываемости), целесообразно применять привычные, несложные, хорошо впетые упражнения. На таких упражнениях быстрее достигается нужное звучание.

Эмоциональный фактор. Пение не может совсем не выражать никаких эмоций. Даже в упражнениях надо стремиться к определённой эмоциональной окраске голоса, причём лучше соотносить пение с радостным настроением. Поэтому упражнения в основном даются в мажорном ладу, который легче воспринимается и связан с бодрым, оптимистическим настроением, создающим необходимый тонус мышц.

Помимо этого любое упражнение можно петь в разных настроениях: радостно, печально, восторженно, сердито, плаксиво, грозно и т.д. (настроение хорошо «добавить», когда основная цель упражнения достигнута).

Эмоциональность в работе развивает музыкальность и артистизм, что важно для создания в произведениях самых разных образов.

Располагают упражнения обычно в виде модулирующей секвенции по полутонам вверх или вниз.

Динамика. Сила голоса при исполнении упражнений как соло, так и в хоре должна быть средней (в пределах *mp-mf*). Начальные упражнения на центральном участке диапазона нужно петь ровным по силе звуком. Очень важно найти оптимальную силу звука в каждом индивидуальном случае. Постоянное пение на *f* ведёт к форсировке голоса, она вредна для всех голосов, но особенно пагубна для детей. Хотя пение звуком, сила которого ниже оптимальной («напевание» — пение без опоры на дыхание), и не рекомендуется, оно приносит гораздо меньше вреда голосовым органам, чем чрезмерно громкое пение.

Звуковысотность. Пение упражнений следует начинать с примарных звуков — наиболее естественно, красиво и без напряжения звучащих нот в диапазоне певца. Обычно это нота в среднем отделе диапазона (у сопрано фа — до, у тенора на октаву ниже, у меццо-сопрано — ми — си, у низких мужских голосов — ре М — ля М).

У детей, голоса которых ещё не подвержены вредным влияниям, начинать упражнения всегда надо с нот, лежащих в пределах фа — си первой октавы.

Развитие голоса со среднего регистра начинали Бортнянский, Варламов и Глинка. Этот метод назвали «концентрическим». Глинка говорил, что распеваться надо «без всякого усиления берущихся», т.е. примарных, которые находятся приблизительно в середине диапазона голоса. Нижний и верхний регистры должны развиваться на основе крепко освоенного центра диапазона путём постепенного, звук за звуком, введения в пение.

Типы вокальных упражнений

Вокальные упражнения бывают различных типов:

1. *Упражнение с различным ритмическим рисунком* (на выдержанном или повторяющемся звуке, пунктирный ритм, сочетание дуолей и триолей, половинные и целые ноты).
2. *Упражнения с различным звуковедением* (legato, non legato, staccato, marcato).
3. *Упражнения на различные типы голосоведения* (волнообразное, гаммообразное, скачкообразное, арпеджированное, прямолинейное, косвенное, ракоходное).
4. *Упражнения с различными штрихами* (акценты, tenuto, фермата).
5. *Гармонические последовательности* (интервальные и аккордовые последовательности).
6. *Вокализы* (можно петь целиком хоровые произведения закрытым ртом и на любой звук, слог, в зависимости от задачи)
7. *Отрывки из произведений* (полезно над трудными местами партитур упражняться отдельно)

Распевание начинается с извлечения одного звука — с него начинается и настройка слуха, и концентрация внимания. Такое упражнение даёт возможность выровнять интонацию, создать строй и унисонное звучание.

Многократным повторением изменяется качество звука, уточняется его направленность, отрабатывается точность атаки, находится необходимая высокая позиция, активизируется диафрагма. Звук берётся закрытым ртом, без напряжения, он сконцентрирован у верхних передних зубов.

Упражнение на одной ноте (на одной высоте звука) развивает равномерный экономный длительный выдох, опору. При чередовании гласных оно способствует выравниванию их звучания. Выдержанная нота, спетая на первоначально избранном гласном в одной силе звука, может быть первым упражнением для начинающих. С такого упражнения начинал занятия М.И.Глинка.

Различные гласные исполняются в виде слогов с одинаковым согласным. Выбор гласных зависит от общего фона звучания хора. Если звучание хора глухое, берут звонкие гласные (ди , дэ , да; ми, мэ, ма). Если хор звучит

пёстро, начинают упражнение с гласных, способствующих округлению и ровности звучания (лю, лё, ля). Если надо округлить какой-либо определённый гласный, его ставят между гласными «о», «у», «а», способствующими округлению (ма-ми-ма, мо-мэ-ма). Для образования слогов применяются обычно: «л» (собирает звук, способствует образованию мягкой атаки), «м» (настраивает на высокое головное звучание), «д» (активизирует атаку, приближает звук).

В первых упражнениях берут 1-2 гласных в сочетании с согласным или без него, затем постепенно вводят все гласные, основные или йотированные. Чаще такое упражнение поют на пяти основных гласных в различном их чередовании в зависимости от методических целей. При этом учитывается, что:

1) в порядке «и», «э», «а», «о», «у» происходит постепенное увеличение ротовой полости (самая маленькая на «и») и уменьшение глоточной (самая маленькая на «у»);

2) в порядке «и», «у», «о», «э», «а» происходит уменьшение напряжения мышц голосовых складок (самое большое напряжение голосовых мышц на «и», «у»);

3) подсвязочное давление повышается в порядке «а», «о», «э», «у», «и».

В этом упражнении все гласные можно петь на одной силе звука или с динамическими оттенками, т.е. постепенно увеличивая и уменьшая силу звука.

Упражнения с поступенным расположением звуков. Простейшие из них — соединение 2—5 последовательных ступеней натуральной мажорной гаммы, обычно вначале на одном гласном звуке. Гаммы поются снизу вверх и сверху вниз с названием нот или на выбранных гласных. На начальных этапах полезнее петь гамму сверху вниз в медленном темпе. В таком упражнении необходимо следить, чтобы все нисходящие звуки имели одинаковую опору и звучали в одной высокой позиции.

При исполнении гаммы снизу вверх особое внимание надо обратить на первый нижний звук. Он берётся с ощущением высокой позиции, т.е.

применительно к позиции верхнего звука упражнения. Такой приём обеспечивает ровность звучания на протяжении всей гаммы. Вся гамма обычно исполняется на одном дыхании.

Гаммы являются незаменимым средством для выработки кантилены, развития дыхания, выравнивания звучания во всём диапазоне и, следовательно, сглаживания регистров, а также для развития подвижности и беглости голоса.

Пение гамм способствует расширению певческого диапазона.

Упражнения на различные интервалы поются как с нижнего звука к верхнему, так и наоборот. Упражнения на интервалы способствуют выравниванию звучания. В начале работают на интервалах более привычных для слуха, близких к речевым интонациям (терциях, квартах, квинтах), идут от узких интервалов (терций, кварт) к более широким (квинтам, секстам, октавам). К этому виду упражнений относится пение трезвучий и арпеджио. Все указанные упражнения полезно петь как связно, так и отрывисто, а также, чередуя эти две манеры звуковедения.

Для большинства упражнений применяется **вокализация**, т.е. пение на гласных звуках и слогах (внутрислоговые распевы — тоже вокализация). Вокализация позволяет сосредоточить внимание на основных моментах вокальной техники (при пении с текстом часть внимания «забирает» текст) (А.Юрлов в работе «О значении вокализации в хоровом пении» даёт огромную характеристику этому приёму).

Вокализация бывает трёх видов: а) с закрытым ртом, б) на гласный звук, в) сочетающая пение закрытым ртом и на гласный.

Пение **с закрытым ртом** на сонорный согласный звук «м» («мычание») осуществляется при сомкнутых губах с несколько опущенной нижней челюстью, ощущением небольшого зевка. Это упражнение исполняется на среднем участке диапазона. Оно настраивает на головное звучание, подключает к работе верхние резонаторы, вырабатывает ощущение вибрации в них, но приносит пользу только тогда, когда при нём возникают правильные резонаторные ощущения, а именно, когда поющий хорошо ощущает вибрацию

(дрожание) тканей носа. Физиологическая суть этого упражнения в том, что вибрация тканей носа раздражает находящиеся в них нервные окончания чувствительных нервов. Такое раздражение вызывает ответную реакцию — значительно повышается тонус голосовых мышц, их работоспособность, поэтому пение с закрытым ртом рекомендуется применять в начале распевания.

При пении закрытым ртом всё внимание направляется на интонацию, например, скачки поются легче, чем при пении на гласные или слоги.

Вокализация закрытым ртом должна быть лёгкой и естественной, петь надо настолько тихо, чтобы улавливать такое же тихое пение певцов-соседей. Пение с закрытым ртом приучает певцов хора к мягкой атаке звука, собранности, пластичности в звучании и переходах.

В вокализации можно использовать разные *штрихи* (чаще legato и staccato).

Упражнения на legato являются основным средством выработки кантилены, которая неразрывно связана с длительным, равномерным, правильно организованным выдохом. Поэтому упражнения на legato с постепенно удлиняющимися музыкальными фразами развивают певческое дыхание. Петь отрывисто, отделяя каждый звук, атакуя каждую ноту заново смыканием голосовых складок и дыханием при помощи активных движений диафрагмы — это значит петь стаккато. В вокальной практике говорят что стаккато это прерванное legato.

При исполнении staccato движения диафрагмы сопровождаются перемещением верхнего отдела передней стенки живота. Движения брюшной стенки в подложечной области могут служить хорошим ориентиром для проверки работы диафрагмы при пении на стаккато. Пение на стаккато связано с активным смыканием голосовых складок. Оно хорошо активизирует их работу, способствует усвоению чёткой атаки и потому очень полезно при вялом тонусе голосовых мышц, при сиплом звуке. Этот вид вокализации особенно показан при работе с детскими голосами. Каждая спетая на стаккато нота не должна сопровождаться снятием вдыхательной установки. Пение

фразы на стаккато должно проходить как бы на одном дыхании. Паузы между стаккатными звуками внутри фразы — это остановки дыхания (выдоха). Таким образом исключается подготовка голосового аппарата к фонации перед каждым новым звуком, остаётся взаимодействие голосовых складок и дыхательных мышц.

Спетый на стаккато звук может явиться отправной точкой для пения на легато. Полезно спеть начальный звук упражнения на стаккато и сейчас же его повторить в связной манере пения. С этой целью применяются упражнения с чередованием отрывистой и связной видов вокализации.

Чтобы партия не «плыла», теряя точность интонации и ритма в вокализации на гласный, к нему прибавляют согласный, лучше сонорный (*м, н, л*), иногда *д, з, к* — только с *у*, как самой тихой из гласных, редко — *т* (т.о. легче получаются точные переходы от звука к звуку и после «впевания» на слог должны приобрести точность на гласный).

Дирижёр хора должен искать и находить приёмы вокализации, помогающие решать определённые задачи:

1. достигать *pp* лучше на «ку» и «мо»,
2. неудобные по тесситуре фрагменты впевают закрытым ртом,
3. слоги с «И» придают звонкость, «серебрят»
слоги с «О» — округляют
слоги с «У» — собирают, выравнивают звук.

Согласные тоже могут придавать различный характер звуковедению (мягкость, отрывистость...). Так, известен случай, когда А.В.Свешников долго не мог «вылечить» хор от вялого, вязкого, неинтересного звучания, пока не попробовал в работе вокализацию на «та», которая решила проблему.

В распевания включаются как традиционные распевочные упражнения, так и небольшие мелодические попевки, которые представляют собой вокально трудные места из разучиваемых хоровых сочинений. Часть трудно исполняемой фразы можно транспонировать в более низкую тональность, в которой этот фрагмент легко вокально усваивается хором. Добившись

правильного звучания в низкой тональности, его секвенционно по полутонам вверх закрепляют до основной тональности или даже выше. Таким образом свободное звучание с более низкой тесситурой переносится на высокую. Этот приём очень эффективен. Он позволяет довольно быстро преодолевать вокальные трудности при разучивании репертуара.

Попевки обычно состоят из 1-2 музыкальных фраз и так же, как и обычные вокальные упражнения, исполняются в виде секвенции по полутонам вверх и вниз.

В попевки можно превратить и обычные вокальные упражнения, придав им словесный текст.

В хоровой практике получили распространение распевки, основанные на простых полифонических формах, таких, как имитация и канон. Эти упражнения развивают ансамблевые навыки, вырабатывают ориентацию певцов в многоголосном пении, а также позволяют решать проблемы уравновешенности различных голосовых партий.

Полезно сочетать распевание с выработкой навыков пения многоголосия. Простейший вид выстраивания трезвучия или аккорда — пение гаммы с остановками на звуках аккорда.

Можно делать остановки хоровых голосов на звуках тонического аккорда. Возможны также варианты, в которых остановки делаются на субдоминантовой или доминантовой гармонии. Это отрабатывается как на упражнениях уже знакомых певцам, так и импровизационно, при помощи «живого нотного стана» — руки дирижёра: 5 пальцев левой руки хормейстера превращаются в нотный стан (5 нотных линеек), а пальцами правой руки дирижёр показывает местоположение нот, исполняющихся певцами хора. За каждым пальцем правой руки может быть закреплена отдельная хоровая партия: например, за 5-м пальцем — вторые альты, за 4-м — первые альты, за 3-м — вторые сопрано, за 2-м — первые сопрано.

В многоголосных распеваниях применяется также метод «устных подсказок», который благотворно воздействует на выработку гармонического

строю. Выстроив в хоре трезвучие (допустим *ре — фа-диез — ля* первой октавы), дирижёр предлагает каждой хоровой партии подняться или опуститься на некоторый интервал, например, альтам — на полтона вниз, первым сопрано — на полтона вверх, вторым сопрано — на полтона вниз и т.д. При этом дирижёр внимательно следит не только за интонацией певцов, но и за другими элементами хорового звучания — цепным дыханием, качеством и силой звука. В ходе репетиций такие упражнения вносят оживление в творческий процесс, заставляя певцов быть предельно внимательными и собранными.

К л ю ч е в ы е с л о в а: распевание, продолжительность, принцип постепенности, эмоциональный фактор, динамика, звуковысотность, ноты, вокальные, упражнение, голос, вокально-хоровые навыки.

К о р о т к и е в ы в о д ы. Распевание — одна из важнейших форм репетиционной работы, является как способом подготовки голосов к пению, так и средством совершенствования вокально-хоровых навыков.

К о н т р о л ь н ы е в о п р о с ы

1. Какова оптимальная продолжительность распевания?
2. В чём сущность постепенности в распевании?
3. Обоснуйте важность распевания от примарных звуков.
4. Раскройте значение эмоционального фактура в распевании.
5. Охарактеризуйте один из типов упражнений.

Л и т е р а т у р а

1. Соколов В.Л. Работа с хором. Учебное пособие. 2-е изд., перераб.; доп. М.: Музыка, 1985.
2. Шамина Л.В. Работа с самодеятельным хоровым коллективом — М.: Музыка, 1988
3. Люш Д.В. Развитие и сохранение певческого голоса — Киев: Музична Україна, 1988
4. Менабени А.Г. Методика обучения сольному пению: Учебное пособие для педагогических институтов. — М.: Просвещение, 1987.

5. Осеннева М.С., Самарин В.А. Хоровой класс и практическая работа с хором: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений — М.: Академия, 2003

Тема 11. Дикция в хоровом пении

Основные вопросы

1. Введение

2. Хоровая дикция

3. Техника произношения слов при пении

а) произношение гласных при пении.

б) произношение согласных при пении

5. Особенности певческой орфоэпии и логики речи

6. Выявление содержания и характера литературного текста

Цель: изучение правил грамотного произношения, пропевания поэтического текста в хоровых произведениях.

Введение

Хоровое пение - это синтез литературно-поэтического и музыкального начала. Различают три вида произношения: бытовое, художественное и певческое. Донесение до слушателей поэтического текста в значительной степени зависит от дикции хора (от лат. произношение) - произношение гласных и согласных – и орфоэпии – соблюдения произносительных норм (фонетических и грамматических), принятых в данном литературном языке. И хотя певческое произношение ближе к сценической речи, однако, между ними есть существенное различие. Голос в речи характеризуется быстрыми глиссандо, неустойчивостью отдельных звуков. В пении наибольшее внимание уделяется певческому тону, произношение ритмически строго организовано, дыхание более продолжительное чем в разговорной речи и подчинено требованиям музыки.

Специфика певческой дикции - в продолжительном выдерживании звука на гласных, в быстром произношении согласных с отнесением их внутри слова к

последующему гласному. Для того чтобы слушатели поняли текст хорового произведения, а исполнители сумели донести содержание, идею литературного текста музыкального произведения, недостаточно только дикции - четкого, ясного произношения текста. Для этого исполнители должны знать и практически применять правила *орфоэпии* -- правильного произношения гласных и согласных в словах и словосочетаниях, *логики речи* -- расстановка логических ударений в музыкальных фразах на главных и ключевых словах, помогающих понять основную мысль произведения.

Хоровая дикция

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

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

Существует три основных типа стиха: силлабический, тонический и силлабо-тонический.

1. Силлабический - характеризуется равным количеством слогов в строке. В зависимости от числа слогов различают: десятисложный, одиннадцатисложный, двенадцатисложный, тринадцатисложный стих (пример: «Раз в крещенский вечерок девушки гадали, За ворота башмачок, сняв с ноги бросали» В. Жуковский). В песнях часто встречается восьмисложный нерифмованный стих (пример: «Не ждала гостей, не ждала гостей, вдруг наехали, вдруг наехали»).

2. Ритм тонического стиха основан на сохранении равного количества ударений в строках. Тонический тип стиха встречается в былинах,

причитаниях, протяжных лирических песнях, а также некоторых хоровых произведениях на стихи современных поэтов («Двенадцать» В. Салманова на стихи А. Блока, «Патетическая оратория» Г. Свиридова на стихи В. Маяковского).

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

Основных размеров пять:

> Ямб - двухсложный размер:

(Мой дядя самых честных правил...)

> Хорей - двухсложный размер:

(Буря мглою небо кроет...)

> Дактиль - трехсложный размер:

(Воздух усталые силы бодрит...)

> Амфибрахий-трехсложный размер:

(Однажды в студеную зимнюю пору...)

> Анапест трехсложный размер:

(Зачинается песня от древних затей...)

В зависимости от количества стоп, входящих в стих, его именуют двустопным, трехстопным, четырехстопным, пятистопным и т. д. Чтобы определить размер стихотворения, необходимо проследить порядок чередования ударных и безударных слогов на протяжении нескольких строк.

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

> сохранение в музыке ритма поэтического текста;

> обобщенное претворение поэтического ритма и образование в связи с этим «встречного» музыкального ритма (термин Е. Ручьевской).

Исполнителю нужно помнить, что для создания высокохудожественного музыкального произведения композитору необходимо не слепое следование

ритму поэзии, а умение подчинить его закономерностям чисто музыкального порядка. Следует сказать, что постоянное следование мелодии за ритмом стиха часто приводит к тому, что музыка теряет свою индивидуальность.

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

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

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

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

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

Четкость дикции определяется фактурой хорового письма. В произведениях гармонического склада произношение отличается ритмическим

единством, синхронностью. В зависимости от настроения, дикция в таком сочинении может быть хорально распетой, либо «приобретать несколько редуцированный характер» (С. Танеев «Серенада»). В сочинениях гомофонно-гармонического склада на первом месте мелодическая линия. Она должна звучать дикционно более выпукло, нежели гармоническое украшение (Ф. Мендельсон «Морское плавание»).

В произведениях полифонического склада, где в каждой партии своя мелодия и литературный текст, ясная дикция утрачивает смысловое значение, а иногда и может мешать созданию хоровой звучности произведения, нарушая вокальность мелодических линий. При исполнении подобных произведений нужно тщательно проследить основную логическую мысль, проходящую то в одной хоровой партии, то в другой, и дикционно выделить основную смысловую линию, что подчеркнет единство дикции и орфоэпии как взаимообусловленного целого в раскрытии художественного образа (С. Танеев «Прометей», «Посмотри, какая мгла»).

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

Техника произношения слов при пении

Произношение гласных при пении

Гласные в пении – это звуки на которых раскрываются все певческие возможности голоса. В русском языке шесть гласных - а-о-у-э-и-ы и четыре йотированных - я-е-ю-й. Йотированные гласные являются составными. Они состоят из основных, перед которыми добавляется полугласный звук й. Звук этот произносится очень коротко, после чего четко артикулируется основной гласный.

Роль гласных в пении и в речи неодинакова: в речи они участвуют в смысловом оформлении слова, в пении гласные, кроме этого, являются носителями вокального звука (тембра, силы, длительности звучания). Гласные в академической манере пения звучат более округло, единообразно у всех певцов хора, обладая при этом необходимой звонкостью и распевностью.

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

Соединяя гласные звуки в штрихе легато, полезно, с целью достижения максимальной певучести и плавности переходов, готовить губами внешнюю форму каждой последующей гласной с сохранением внутренней артикуляционной формы звучания предыдущей.

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

Схема выравнивания гласных А.В. Свешникова

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

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

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

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

В речи: «Дым столбом кипит, дымится пароход»

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

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

Редукция гласных в пении имеет различные формы: безударные «а» и «э» - ослабляются динамически и произносятся фонетически менее ярко, чем ударные;

-- безударное «о» произносятся как «а» (кроме слов иностранного происхождения);

-- безударное «я» произносится как «яэ» (гряэда, памяэть), но в конце слова всегда должно звучать чисто;

-- безударное «е» с примесью «и», принятое в разговорной речи, в пении допускается лишь на очень коротких длительностях;

-- редукция «е» в пении решается динамическим ослаблением этого звука.

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

Зари догорающей пламя рассыпало по небу |
искры.

(отделить, не делая паузы).

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

на лугу, | увидевши.

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

1.«Узник» в обработке А. Давиденко

...лишь ветер | да я («да» в значении «и»)

2.«Соловушка» П. Чайковский

...остался б я теперь с вами...

да лиха беда ваши морозы («да» в значении «но»)

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

3.«Русалка» хор А. Даргомыжский

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

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

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

Произношение согласных при пении

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

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

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

поможет создать условия для более объемного и рельефного звучания литературного текста.

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

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

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

> согласные, оканчивающие *слог* в середине слова, при произношении переносятся к следующему *слогу*, а оканчивающие *слово* при тесном стыке слов, - к следующему *слову*. Например, начало хора Н. Римского-Корсакова «Татарский полон» - «не шум-шумит, не гром гремит...»- при пении будет выглядеть так: не шу-мшу-ми-тне-гро-мгре-ми-т... При стаккато согласные не переносятся. Например: хор «Тише, тише» из оперы Дж. Верди «Риголетто»- ти-ше, ти-ше, уж-бли-зок-час-мщенья;

> особо следует обратить внимание на краткость произношения свистящих и шипящих согласных (с);

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

При различных сочетаниях согласных необходимо соблюдать орфоэпические правила:

> Когда две согласные стоят рядом, то первая произносится мягко, чем за ней идет йотированная, или «ь». Пример: песня - песьня («с» - мягко, «н» - мягко) мягкое «с» произносится быстрее.

> Слитное произношение сочетаний согласных «да» и «тн», «да» и «тл» без

призвук, «чт» - в словах «что, чтобы» произносится как «што, штобы».

> Два одинаковых «взрывных» согласных, стоящие рядом, произносятся с задержкой. Например: слово «оттуда» произносится так: -"Сначала звучит «о», затем следует задержка (люфт-пауза) затем- «туда» произносится крепким, но одним «т». Например: «отдохнешь - о'дохнешь», «вливает тайно» М. Глинка «Венецианская ночь» слова А. Козлова произносится «вливае'тайно» с задержкой и одним «т».

> Выпадение в речи одной из группы согласных сохраняется и в пении: здра{в}ствуй, сер{д}це, со{л}нце.

^ Недостатком произношения в пении будет появление между согласными, стоящими рядом, неясного гласного призвук «ы». Например. Вместо «приди», поют п{ы}риди, люблю - люб{ы}лю, и.т. д.

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

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

- > нечеткое произношение окончаний слов, особенно согласных;
- > низкое интонирование согласных (сонорных - Л, М, Н, Р)

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

На качество дикции влияют также сила звука и тесситура. Наилучшие условия хорошей дикции - умеренная сила звучания голоса в средней части

диапазона. Осмысливание звукового стиха помогает певцам и дирижёру в поиске верных тембровых красок.

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

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

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

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

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

Хорошая дикция зависит от четкой работы артикуляционного (речевого) аппарата- системы органов, благодаря работе которых формируются звуки речи. К активным (доступным управлению) органам артикуляционного аппарата относятся: голосовые складки, язык, губы, мягкое небо, глотка, нижняя челюсть; к пассивным органам - зубы, твердое небо, верхняя челюсть. Важнейшим элементом вокальной техники является пластичная артикуляция.

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

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

Особенности певческой орфоэпии и логика речи

От дикции зависит вокальная сторона исполнения. «Хорошо сказанное слово - наполовину спето» - говорил Ф.И. Шаляпин. Формирование слова в пении

должно быть таким же свободным и выразительным как в речи. Но нормы орфоэпии в речи и в пении, как мы видим, не всегда совпадают.

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

1. в простом предложении может быть только одно главное ударение,
2. логическое ударение ставится на именах существительных,
3. в сочетании двух существительных, ударным будет то, которое будет в родительном падеже, например,

Бейте в площади бунтов топот!

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

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

Но пруд уже застыл. Хор

П. Чайковского «Ночевала тучка»:

И тихонько плачет он в пустыне.

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

Сквозь волнистые туманы пробирается луна,

На печальные поляны Льет печальный свет

она.

Акценты приходятся на слова «луна» и «свет». Вторая смысловая вершина - слово «туманы». Чтобы яснее раскрыть смысл второго единого предложения, целесообразно оттенить (мягко акцентировать) слово «поляны». В стихах иногда

встречается литературный прием «инверсия» -- необычный порядок слов и частей предложения. В этих случаях особенно важно определение слов связанных по смыслу и выделение их логическим ударением. Например: в хоре А. Даргомыжского, слова А.С. Пушкина «Буря мглою небо кроет» на текст «или бури завываньем, ты мой друг утомлена» - обычно делают два ударения на словах - «бури» и «друг». Логически правильным будет ударение на слове «утомлена».

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

Первым и основным в логике при работе над дикцией является определение ударного слова во фразе, помогающего донести до слушателя ее основную мысль. В пении это сделать труднее, ибо слова растянуты во времени (распеваются). Не следует забывать известное выражение К. Станиславского, обращенного к певцам: «Пойте мысль!», ввиду того, что при пении очень важно помочь найти главное слово во фразе, сделать логическое ударение, сосредоточить, сконцентрировать мысль на этом слове. Примеры: М.И. Глинка «Москва» во фразе «Здравствуй, славная столица» в слове «славная» смягчить ударение на «я». Это затруднено сильной долей такта и распеванием гласной «я». Ударным словом является «столица» и стремление к ударению на нем поможет избежать ударения на звуке «я».

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

Читая стихи, а затем исполняя их в пении, нужно внимательно соблюдать знаки препинания, потому что, кроме логико-грамматических они имеют также художественно-выразительные функции. Пауза участвует в передаче

эмоционально-экспрессивных оттенков в речи, отражает своеобразие языка автора. Композитор, глубоко проникаясь образами поэтического творения, обогащает замысел поэта.

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

Выявление содержания и характера литературного текста

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

Знание биографии поэта, как и композитора позволяет глубже понять сущность их творчества. Не всегда жизненная судьба поэта равна его творческой судьбе. Так, жизнь А. Пушкина- трагична, а поэзия наполнена

светом и оптимизмом. Е. Баратынскому была уготована иная' жизнь, а в своих произведениях он трагик.

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

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

Знание биографии И. Бунина, этой сложной и противоречивой природы, его отношения к России - родине и ее гражданской судьбе помогают глубже понять содержание хора Вик. Калинникова «Кондор». Нередко исполнители приписывают стихотворению мотивы горьковского «Буревестника», забывая социальные позиции писателя. Глубже понять содержание этого произведения помогает сравнение с одноименным стихотворением современника поэта И. Сельвинского. Те же два образных плана: дикость, пустынно-пейзажная и сам кондор с состоянием своей неприкаянности в этом мире. Эпиграфом может

быть строка стихотворения: «Для чего и родиться великим, если не с кем сразиться ему?» которая показывает, что главный герой -- существо не просто одинокое, оно сильное, страдающее от сознания своей ненужности в окружающее его мире.

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

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

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

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

Сравнивая литературный подлинник с текстом, который использовал композитор, следует обратить внимание на название произведения у поэта и композитора, понять замысел композитора и причины, побудившие его использовать различные эпизоды текста. Так, исполнителю стоит задуматься

над изменением пушкинского стихотворения «Мечтатель» в хоре Б. Лятошинского «По небу крадется луна...»; «Зимний вечер» в хоре А. Даргомыжского «Буря мглою небо кроет»; над стихотворением С. Прокофьева «Шли полки» (название хора Г. Свиридова «Повстречался сын с отцом»); о выборе Г. Свиридовым текста для хоров «Табун» и «Вечером синим» из стихотворений С. Есенина; об использовании С. Танеевым в хоре «Посмотри, какая мгла» стихотворения Я. Полонского и других.

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

Особого отношения требуют к себе переводные тексты хоровых произведений. В исполнительской практике нередко используются переводы низкого качества, искажающие содержание и дух подлинника. К примеру, на тексты немецкого поэта И. Эйхендорфа, имя которого характеризует целую эпоху немецкого романтизма, написаны лучшие вокальные произведения Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Мендельсона и многих других композиторов. Часто используемый перевод стихотворения И. Эйхендорфа в хоре Ф. Мендельсона «Лес» не передает глубины мысли, философского и поэтического настроения подлинника:

«Стоит наш лес могучий, Как богатырь живой,
Надвинул шапку тучей. И шелестит листвою...»

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

О, широкие долины! О, высоты!

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

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

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

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

Наиболее сложным вопросом является вопрос формы. Часто внимание дирижера поглощено фразировкой музыкальных построений, но при этом исполнитель не овладевает формой произведения в целом, и, тем самым, в должной мере не раскрывает главную мысль произведения. Обращение к

литературному первоисточнику, анализ композиции стиха, знаков препинания, главного и дополняющего материала, повествования и действия, обобщенного и конкретного характера, поможет выявить главную кульминацию и глубже раскрыть содержание произведения.

В хоре Вик. Калининкова «На старом кургане» после повествовательной первой части следует действие («И грудь он с досады когтями терзает») с чертами изобразительности. Но смысловая кульминация хора приходится на последний элегический эпизод «Плывут в синеве облака, а степь широка, широка...» от которых веет безысходностью. То же есть в хоре Вик. Калининкова «Кондор», в котором выражено безразличие окружающего мира к трагическому одиночеству сильной личности. В хоре В. Шебалина «Казак гнал коня» на стихи М. Танка, композиция которого состоит из многих построений, исполнитель ведет нас к последней строфе «Над ворогом свищет расплатой», где заключен основной смысл произведения.

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

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

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

Ключевые слова: хоровая дикция, техника произношения, гласные, согласные, певческая орфоэпия, логика речи, редуцирование, содержание, литературный текст.

Короткие выводы. Хоровое пение -- искусство, объединяющее музыку и слово. Дикция является средством донесения текста до слушателя. А в текст всегда заложен какой-либо смысл. Это значит, что задача дирижера состоит не только в том, чтобы показать вступления, динамику и т. д., но и в том, чтобы и хор и слушатель «прочувствовали» это произведение, и не остались к нему равнодушными, в полной мере поняли музыкально –поэтический образ, мысль и идею исполняемого произведения.

Контрольные вопросы

1. Что такое вокально-хоровая дикция?
2. Как влияет «выравнивание гласных» на дикцию хора?
3. Каким законам орфоэпии подчиняются гласные и согласные в пении?
4. Назовите правила, сложившиеся в русской речи, которыми следует руководствоваться при расстановке логических ударений в литературном тексте хоровой партитуры?
5. Что такое редуцирование гласных в пении?
6. Определите специфику работы над дикцией в сочинениях с гармоническим, гомофонно-гармоническим, полифоническим изложением.
7. Перечислите двухсложные и трехсложные размеры силлаботонической системы стихосложения. Приведите примеры хоровых произведений.

Литература

1. Кеериг О.П. Хороведение - Санкт-Петербург, 2004
2. Шамина Л. Работа с самодеятельным хоровым коллективом. Второе издание. Москва «Музыка» 1983.
3. Самарин В.А. Хороведение. Москва «Academia» 1998

Тема 12. Ансамбль хора

Основные вопросы

1. Понятие ансамбль
2. Частный и общий ансамбль в хоре
3. Виды ансамбля. Хоровая фактура по отношению к ансамблю
4. Соотношение слова и музыки – как важнейшая проблема, стоящая перед хоровым дирижёром

Цель : Определить значение частного и общего ансамбля, искусственного и естественного, а так же различных разновидностей хорового ансамбля для исполнения хорового сочинения.

Понятие ансамбль

Понятие ансамбль (фр. Ensemble - вместе) имеет в музыке несколько значений:

- совместное исполнение музыкального произведения несколькими певцами или инструменталистами;
- небольшая группа музыкантов совместно исполняющих музыкальные произведения;
- музыкальные сочинения, предназначенные для исполнения небольшой группой певцов или инструменталистов;
- коллектив, объединяющий исполнителей различных видов искусств (музыки, хореографии) – ансамбль песни и пляски;
- художественное единство при совместном исполнении, согласованность, уравновешенность всех компонентов исполнения.

Ансамбль хора подразумевает органичное слияние индивидуальностей, умение слышать свою партию и хор в целом, приравнивать свой голос к общей звучности, быстро переключаться с ведущего мелодического голоса на сопровождающий.

В хоровом жанре искусство ансамбля требует от певца умения находить правильное соотношение по интонации, силе, тембру, метроритму, агогике,

дикции, речевой и музыкальной артикуляции с другими исполнителями своей партии; умения слышать свою партию и находить «своё место» в звучности хора в целом. Только в этом случае хоровая партия будет петь «как один».

Все эти умения и навыки формируются только в процессе продолжительного пения в хоре и составляют основу профессионального мастерства певца-ансамблиста. Таким образом, в хоре имеют место такие разновидности ансамбля, как *интонационный, динамический, тембровой, метроритмический, дикционный, агогический*, которые в совокупности создают **частный** (ансамбль партии) и **общий** (всего хора) ансамбль.

Частный ансамбль по определению В. И. Краснощекова, - это ансамбль однотипный по составу унисонной группы певцов хора или ансамбль партии. Общий ансамбль – это ансамбль всего хора, ансамбль сочетаний унисонных групп.

Частный и общий ансамбль

Понятие «частный ансамбль» подразумевает не только слитность голосов по тембру и силе, но и единство восприятия певцами данной хоровой партии средствами вокально-исполнительской выразительности. При этом дирижеру следует иметь в виду, что слитность не означает одинаковости, однообразия тембровых красок и силы звучания голосов, составляющих хоровую партию.

Не следует пытаться достичь хорошего частного ансамбля путем выхолащивания тембровой природы и искусственного выравнивания громкости голоса каждого певца в партии. Такой метод неизбежно приведет к обеднению тембровой палитры хоровых партий и, как следствие этого, хора в целом.

Слитности голосов по тембру и силе следует достигать, вырабатывая единую певческую манеру, единые вокальные приёмы и навыки.

Наряду с тембровой и динамической слитностью, единством вокальных приёмов в формировании ансамбля большое значение имеет единство ощущений темпа, ритма, метра, динамики, слова.

Настоящий ансамбль возникает тогда, когда неразрывность контакта не только не обременяет партнеров, но и служит дополнительным источником силы и уверенности.

Общий ансамбль в хоре возникает на основе органического соединения частных ансамблей в единое целое. Если частный ансамбль предусматривает слитность голосов в унисонном звучании, то в общем ансамбле, возможны разнообразные варианты соотношения силы звука, тембровых красок, характера произношения текста.

Значение общего ансамбля широко. Он является одной из самых интересных, изменчивых и сложных категорий исполнительского искусства вообще и хорового исполнительства, как искусства коллективного частности.

Хороший ансамбль в хоре может быть создан лишь в том случае, если хор правильно скомплектован. Желательно, чтобы в хоре были певцы с хорошими сольными голосами, ибо их тембр влияет на качество звучания партии в целом, на тембр партии.

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

Группы хора должны быть укомплектованы примерно равным количеством исполнителей.

В соответствии с фактурой хорового сочинения и со своим исполнительским замыслом дирижер может варьировать средствами ансамбля уровень взаимодействия отдельных партий и уровень их громкости, плотности, «приближенности», или «отдаленности», благодаря чему общий ансамбль становится самостоятельным выразительным средством.

Составляющими общего и, отчасти частного ансамбля являются такие его разновидности, как динамический, метроритмический (агогический), дикционный, артикуляционный ансамбль.

Виды ансамбля. Хоровая фактура по отношению к ансамблю

Динамический ансамбль (от греч. *dinamis* - сила) – это уравновешенность по силе и громкости голосов внутри партии и согласованность интенсивности звучания хоровых партий при исполнении всего сочинения или его фрагмента. Та или иная разновидность динамического ансамбля определяется в первую очередь фактурой хорового произведения. При исполнении произведений гомофонно-гармонического склада общий ансамбль достигается с помощью уравновешенного звучания всех хоровых партий с незначительным преобладанием звучности партии, ведущей мелодию. Для этого нужно, чтобы хоровые партии были приблизительно равны по количеству певцов и динамическому ресурсу, а также находились бы примерно в одинаковых тесситурных условиях. Использование динамических нюансов, соответствующих естественной природе звучания на данной высоте, создаёт благоприятные условия для ансамблевого звучания. Наиболее удобным диапазоном хоровых голосов является средняя часть звукоряда. Поэтому достижение ансамбля в средних регистрах обычно не представляет особой сложности. Гораздо сложнее работать над динамическим балансом голосов в крайних регистрах, выходящих за пределы рабочего диапазона. Однако если все хоровые партии поставлены примерно в одинаковые тесситурные условия, достижение динамического ансамбля не столь затруднительно. Если же хоровые партии находятся в различных тесситурах, уравновешенность их звучания может быть создана только искусственным путём, что требует от хормейстера развитого тембро-динамического слуха и верного ощущения звукового баланса. Подобную ситуацию в пособиях по хороведению обычно обозначают как организацию **искусственного ансамбля** в отличие от естественного, предпосылкой которого является одинаковая тесситура хоровых партий. Нужно отметить, что уравновешенность громкости звучания хоровых

партий необходимо далеко не всегда. Очень часто композиторы сознательно помещают ту или иную партию в более выгодные или невыгодные тесситурные условия с целью её выделения. В этих условиях возникает ансамбль неуравновешенного звучания, но он, тем не менее, естествен. Особый случай дифференцированного подхода к динамическому ансамблю – исполнение произведений имитационного или полифонического склада, где тематический голос должен прозвучать ярче остальных. Здесь важнейшим элементом ансамблевой техники выступает умение певцов, исполнив тему первым, гибко переключиться на второй и третий план. При этом дирижёр не должен выпускать из виду главную задачу – объединение различных партий в единую структуру. При исполнении произведений для хора с солистом, хор должен петь несколько тише солиста.

Иные виды динамического ансамбля возникают при исполнении музыки для хора с инструментальным сопровождением. Если музыкальный инструмент выполняет функцию сопровождающего голоса, возникает ансамбль с преобладающим звучанием хора. При равноценном художественном значении хора и инструмента желательно достижение ансамбля уравновешенного звучания. И так далее.

В хоровых произведениях применяются самые разнообразные способы изложения музыкального материала – мелодико-моноподический, мелодико-гармонический, гомофонно-гармонический, гармонический, полифонический, смешанный. Таким образом, в каждом конкретном случае фактура обуславливает особые формы ансамбля.

Например, гомофонно-гармонический стиль имеет форму изложения: мелодия с аккомпанементом, где голос, излагающий тематический материал, несколько выделен на фоне общей звучности.

Полифонический стиль предполагает самостоятельность движения всех голосов партитуры.

Метроритмический ансамбль основан на метроритмическом и дикционном единстве «произношения» музыкально-поэтического текста

произведения певцами каждой хоровой партии и правильном соотношении метроритма между партиями.

«Умение петь вместе, ритмически чётко, одновременно произносить слова, гибко изменять темп, вместе брать дыхание, вступать и прекращать петь, чётко выявлять метрическую структуру произведения – важнейшие качества хоровых певцов» - говорил В. И. Краснощеков.

Наиболее благоприятные условия для ритмического ансамбля создаются в произведениях гомофонно-гармонического склада.

В числе традиционных ошибок не соблюдения метроритмического ансамбля можно назвать сокращение длительности выдержанных звуков и пауз, неверное исполнение синкоп, превращение рисунка в двухдольном размере в нечёткий переход от дуолей к триолям и наоборот, небрежное, приблизительное исполнение пунктирного ритма и т.д. Одной из причин нечёткого воспроизведения различных элементов ритмического рисунка может быть несформированность хорового навыка пульсации. Ощущение пульса помогает певцам почувствовать двигательную основу ритма, способствует выработке ансамблевого навыка точного выдерживания и одновременного окончания звука, синхронного перехода на новый звук.

Работа над ритмическим ансамблем тесно связана с воспитанием у участников хора навыков одновременного взятия дыхания, атаки и снятия звука. Серьёзный недостаток у хоровых певцов – инерция темпо-ритмического движения. Борьба с этим можно только одним способом: приучать певцов к возможности ежесекундного изменения темпа, автоматически влекущего за собой растягивание или сокращение ритмических единиц, воспитывать у них исполнительскую гибкость.

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

- прохлопывание ритмического рисунка;
- проговаривание нотного текста ритмослогами;
- пение с отстукиванием внутридольной пульсации;

- сольфеджирование с делением основной метрической доли на более мелкие длительности;
- пение в медленном темпе с дроблением основной метрической доли или в быстром темпе с укрупнением метрической доли и т.д.

Наиболее частые темповые нарушения в хоре связаны с ускорением при пении на крещендо и замедлением при пении на диминуэндо. При сопоставлении темпов предлагается руководствоваться следующими правилами:

1. Недопустимы какие-либо сокращения или удлинения окончания первого построения.
2. Новый темп должен быть полностью организованным уже при вступлении нового построения. Постепенное «вхождение» в новый темп недопустимо.
3. В окончании построения и в начале нового жест дирижёра должен быть предельно чётким.

Дикционно-орфоэпический ансамбль предполагает единую для всех членов хоровой партии и хора в целом манеру произнесения текста. Для того чтобы работать над этим видом ансамбля хормейстер должен сам хорошо знать правила певческого произношения и показывать пример ясной и выразительной певческой артикуляции на практике.

Синтез музыки и слова является несомненным достоинством хорового жанра. Но этот же синтез создаёт и дополнительные трудности для хоровых исполнителей, так как требует от исполнителей владения двумя текстами – музыкальным и поэтическим. Только тогда слушатель получит полноценное впечатление от исполнения хорового произведения, если наряду с мелодией, гармонией, ритмом, фактурой услышит и поймет его слова. Для этого поэтический текст должен быть произнесён исполнителями разборчиво, осмысленно и логически правильно.

Хоровая дикция имеет свои специфические особенности. Во-первых, она певческая, вокальная, что отличает её от речевой. Во-вторых, она коллективная. Поэтому будет более точным определять её как вокально-хоровую. Работая над дикцией с хоровым коллективом, хормейстеры обычно стараются научить певцов как можно чётче и яснее произносить согласные. Это конечно неплохо, поскольку чёткость согласных способствует разборчивости текста. Но не менее важно научить певцов правильно формировать и произносить гласные.

Отличительной особенностью вокально-хоровой дикции является использование всеми певцами хора единых правил и приёмов артикуляции:

1. Гласные в музыке являются ритмическими гранями, поэтому невозможно достичь полноценного ритмического ансамбля без идеальной согласованности их произнесения.
2. Красивое, выразительное звучание гласных обеспечивает красоту вокального звука, и наоборот, плоское звучание гласных приводит к некрасивому, невокальному звуку.
3. Если в слове или на стыке слов две гласные стоят рядом, то в пении их нельзя сливать – вторую гласную нужно спеть на новой атаке, например: не услышит; ни огня; и т.д.
4. Согласные в пении произносятся на высоте гласных, к которым они примыкают.
5. Нечёткое, невнятное произношение заканчивающих слово согласных затрудняет понимание текста. Иногда полезно использовать несколько подчёркнутую артикуляцию согласных, приём «удвоенного» или «утроенного» произнесения.

В спокойных лирических произведениях текст произносится мягко, в драматических – энергично, жёстко, в маршевых – твёрдо, скандировано.

Степень ясности произношения текста той или иной хоровой партией в большой мере зависит от её роли в фактуре сочинения. Голос, выполняющий тематическую функцию должен выявлять текст рельефнее, чем голоса,

останавливающиеся в это время на выдержанных звуках. Очень важно произносить текст правильно с точки зрения орфоэпии, так как она характеризует культуру речи человека. Но ещё важнее, чтобы участники хора и хоровые дирижёры владели бы искусством выразительной речи, художественного слова.

Соотношение слова и музыки – как важнейшая проблема, стоящая перед хоровым дирижёром

Соотношение слова и музыки – важнейшая проблема, которая постоянно должна находиться в поле зрения хорового дирижера. В этой глобальной проблеме можно выделить как минимум три группы частных вопросов. Первая касается содержания – это вопросы соотношения музыкального образа с образами словесного текста, степени их художественного соответствия. Вторая группа включает вопросы, связанные с соотношением поэтической и музыкальной композиции. В третью группу объединены вопросы, касающиеся выразительных средств, а именно: вопросы вокальной декламации, взаимодействия музыкального метра и синтаксиса с временной организацией поэтического метра, сопоставления музыкальной и речевой акцентуации и фразировки.

Все эти вопросы, естественно, возникают перед дирижером и в процессе предварительного исполнительского анализа хоровой партитуры и в процессе репетиционной работы. Здесь же хочется привлечь внимание лишь к одному из аспектов сопоставительного анализа музыкального и поэтического текста, имеющему прямое отношение к работе над выразительностью вокально-речевой исполнительской декламации, -- важности знания дирижером законов и правил логики и техники речи, ибо дикция – это всего лишь один из составных элементов работы над художественным качеством звучащего слова, звучащей речи. *Именно логика построения фразы, верная расстановка ударений, акцентов, пауз, а вовсе не дикция определяют в первую очередь выразительность речи и её смысловое и эмоциональное воздействие.*

Система логического чтения включает следующие последовательные операции:

- выделение главных по мысли слов и слов второстепенных, им подчиненных;
- обозначение этих главных слов логическими ударениями;
- распределение слов, связанных между собой по смыслу, по речевым группам.
- расстановку логических пауз.

В целостном по значению отрезке речи (речевом такте) всегда есть главное, наиболее важное по смыслу слово, несущее логическое ударение. Выделение этого слова не обязательно достигается только силовым его подчеркиванием. Иногда оно может быть произнесено и тише других, но сосредоточение мысли на нем делает его логически ударным.

При вокализации поэтического текста исполнитель должен стремиться по возможности сгладить, сделать незаметными «неправильность» музыкальной декламации – несовпадение ударных слогов с сильными, безударных – со слабыми долями такта. Хормейстеру, как и певцу, надо следить за тем, чтобы в процессе пения не выделялись безударные слоги (к этому часто провоцируют и метрические музыкальные акценты, и «скачки» на высокие звуки), а выделяемое ударением слово было действительно самым важным и существенным для понимания смысла фразы. Не менее сложная проблема, стоящая перед исполнителями вокально-хоровых произведений, - необходимость частичного сглаживания расхождений с композитором в распределении слов по речевым группам. Если в речи такая группировка осуществляется с помощью логических пауз, то в музыке соответствующий им перерыв может отсутствовать. В таких случаях хоровой дирижер должен осторожно, с помощью введения цезур, короткого дыхания попытаться достичь компромисса между речевым и музыкально-речевым произнесением поэтического текста. В поле зрения дирижера должна постоянно быть фразировка музыкально-поэтического текста, ибо в хоровом исполнении фразовое (логическое) ударение имеет сравнительно большее значение, нежели словесное или метрическое.

Ключевые слова: ансамбль, частный, общий, искусственный, естественный, динамический, метроритмический, дикционно-орфоэпический, логика, фраза, распределение.

Короткие выводы. Ансамбль хора - понятие многозначное, включающее в себя его различные проявления: фактурный, метроритмический, темповый и т.д. Ансамбль – важный элемент хоровой звучности.

В практической работе с хором ансамблирование тесно связано с хоровым строем. Процесс выстраивания точной интонации является для исполнителей кропотливой слуховой работой, требующей непрерывающегося внимания к воспроизведению каждого звука, каждой ноты.

«Каждый из певцов, - говорил Н. М. Данилин, - должен отвечать за строй, за звук, тогда составится хор. Во время пения нужно анализировать и знать, какие ноты петь выше. Вступить после паузы с верной интонацией в верную ноту в нужном ритме с верными словами – первое условие хорового певца». Только в сочетании с чистотой интонирования будет возможным достижение ансамбля в хоровом коллективе.

Контрольные вопросы

1. Дать определение хорового ансамбля.
2. Какие виды ансамбля вам знакомы? Дать характеристику каждого из них. Привести примеры.
3. Дать определение понятиям частный и общий ансамбли.
4. Назвать основные приёмы работы над темповым и метроритмическим ансамблем.
5. Хоровая дикция. Перечислите правила артикуляции.
6. Какое значение имеет соотношение слова и музыки в произведении.

Литература

1. Живов В.Л. Хоровое исполнительство - М., «Владос» 2003
2. Осеннева М.С., Самарин В.А. Хоровой класс и практическая работа с хором - М., 2003
3. Кеериг О.П. Хороведение - С.-П., 2004

Тема 13. Хоровая фактура

Основные вопросы

1. Три основные функции хоровой ткани:
 - а) мелодическая
 - б) гармоническая
 - в) контрапунктическая
2. Определение фактуры
3. Типы фактуры

Цель: Теоретическое ознакомление и выявление специфических особенностей хорового письма композитора. Изучение элементов фактуры, различных ее типов для определения и анализа в хоровом сочинении.

Три основные функции хоровой ткани

На протяжении веков художественная практика отбирала и отшлифовывала разнообразные выразительные приёмы изложения, соединения и переплетения хоровых голосов, которые вошли в хороведение и теорию хорового исполнительства как понятие хоровое письмо или хоровая инструментовка. В зависимости от художественного образа и его изменчивости функции хоровых голосов также меняются. Такие функциональные видоизменения хоровой ткани, приёмов изложения, могут не только помочь дирижёру постичь процесс развёртывания музыкальной формы сочинения, но и подсказать ему необходимые формообразующие и экспрессивные средства исполнительской выразительности.

В хоровой ткани можно выделить три основные функции: *мелодическую, гармоническую и контрапунктическую.*

Мелодическая функция связана с проведением в одной или нескольких партиях основной музыкальной мысли.

Гармоническая функция, охватывающая несколько голосов,- это функция сопровождения, аккомпанемента.

Контрапунктическая функция связана с дополнением, расцвечиванием, развитием основной музыкальной мысли с помощью контрастных мелодий в других голосах.

Мелодическая функция

Звучание мелодического голоса в хоре определяется его окраской (тембром), громкостью, плотностью и объемом изложения, а также взаимодействием с другими элементами фактуры.

Тембровая окраска зависит от используемого регистра и связанной с этим большей или меньшей вокальной напряженностью и яркостью звука, плотность зависит от того, исполняется мелодия одной хоровой партией (соло) или несколькими партиями в унисон, объем — от того, какое (одноголосное, октавное или многоголосное) изложение мелодии используется в партитуре, громкость — от всех этих факторов в совокупности. На восприятие характера звучания мелодии существенное влияние оказывают и окружающие ее голоса, которые могут существенно изменить общий колорит. Наличие других функциональных слоев в хоровой партитуре вызывает необходимость выделения и обособления мелодии естественным или искусственным путем. Все эти факторы взаимосвязаны и изменение количественной или качественной стороны одного из них непременно сказывается на качестве другого.

Мелодия в хоровой партитуре может излагаться одноголосно или многоголосно. Под одноголосным изложением следует понимать проведение мелодии одной хоровой партией или унисоном нескольких. В первом случае тембр той или иной хоровой партии выступает в чистом виде. При этом наиболее полно раскрываются его характерные свойства: мягкость, блеск и подвижность сопрано; глубина и сочность альтов; «тембристость» и яркость теноров; сила, плотность и мощь басов. Во втором случае возникают смешанные тембры. Их характер зависит от окраски соединяющихся голосов (мужские, женские), а также от сходства или различия их регистров. Чем больше различия в регистрах, тем менее устойчива унисонная комбинация, поэтому соединение в унисон однородных голосов (сопрано и альтов, теноров и

басов) отличается большей слитностью, чем соединение неоднородных, менее сходных по окраске и напряжению регистров (альты + тенора, сопрано + тенора, альты + басы, сопрано + басы). Унисонные соединения трех хоровых партий образуют сложное смешение тембров с преобладанием то женских, то мужских голосов (сопрано + альты + тенора, сопрано + альты + басы, сопрано + тенора + басы, альты + тенора + басы). Унисон четырех хоровых партий (сопрано + альты + тенора + басы) наименее органичен, что связано с несоответствием напряженности регистров крайних голосов.

Многоголосное изложение подразумевает проведение мелодии комплексами интервалов или аккордов (мелодический пласт). Удвоение (утолщение) мелодической линии предусматривает обычно известную выравненность звучания. Наиболее благоприятные условия для слитности создаются при соединении однородных голосов (сопрано и альты, теноров и басов). Идеальная же слитность создается, когда мелодический пласт «выстраивается» внутри одной партии посредством ее деления на голоса (*divizi*). Возникающие при этом тембры могут быть чистыми (*divizi* одной хоровой партии) или смешанными (аккордовое изложение мелодического пласта одновременно несколькими хоровыми партиями). Наиболее употребительные интервальные соотношения для двухголосного мелодического пласта: терции-сексты (сопрано + альты, альты + тенора, тенора + басы), сексты-децимы (сопрано + тенора, альты + басы), децимы-терцдецимы (сопрано + басы). В случаях, когда в результате гармонического насыщения мелодии «изнутри» мелодический пласт уплотняется до трех, четырех и даже пяти голосов, возникает движение параллельными аккордовыми комплексами. Как правило, в многоголосном пласте преобладает тесное расположение, дабы придать его звучанию большую слитность и собранность. По этой же причине здесь чаще всего используется сочетание однородных голосов (женских или мужских). Наиболее употребительные варианты аккордового изложения мелодии — движение парал-

лельными трезвучиями, сектаккордами, а в случаях разделения партий (divizi) — септаккордами и даже нонаккордами.

Промежуточное положение между одноголосным и многоголосным изложением занимает октавное проведение мелодии, суть которого — в эффекте усиления и обогащения ее с помощью октавного удвоения. Следует отметить, что в отличие от унисона, в котором слитность звучания и смешение тембров достигается с помощью одновысотного слияния партий, в октавных соединениях более существенное значение приобретает «пространственное» смешение тембров. Обычно в одну, две или три октавы располагают неоднородные голоса. Объединяя тождественные регистры и диапазоны, они дают более ровную звучность. Октавные соединения однородных "голосов" встречаются реже, поскольку в этом случае мы сталкиваемся с несовпадением регистров и соответствующим различием вокальной напряженности. Вместе с тем композиторы часто используют октавное изложение мелодии как фактор динамический и пространственно-изобразительный. Один из ярчайших примеров, иллюстрирующий такого рода моменты, — хор С.И. Танеева на стихи Я.П. Полонского «Восход солнца». В этой связи весьма показательным наблюдением В.О. Семенюка: «Начало хора "Восход солнца" изложен в абсолютном унисоне: и тенор и сопрано поют свою фразу во второй октаве, когда совпадают не только абсолютная высота и интонационное (вокальное) усилие, напряжение, но и биение унисона. Второе проведение этого мотива (фразы) изложено в октавный унисон, благодаря чему проявляется фоническое свойство широкого интервала, столь необходимое автору для выражения своей художественной идеи пространства».

Следует отметить, что мастера хоровой «инструментовки», как правило, более широко используют средние, и реже — крайние, особенно верхние, регистры; а также учитывают такие специфические для хора особенности изложения, как соответствие характера мелодии техническим и динамическим возможностям регистров, естественность мелодического развертывания голосов, известную соразмерность в чередовании подъемов и спадов

мелодической линии и т.д. Отметим также, что на характер звучания мелодии влияют не только вид изложения (одноголосного, октавного или многоголосного), тембр, регистры, плотность, динамика ведущих мелодию голосов, но и общая направленность развития хоровой звучности, соотношение мелодии с другими функциональными слоями.

Гармоническая функция

Гармоническая функция включает в себя не только вертикальное сложение хоровой ткани, но и характер гармонического развития по горизонтали. К числу ее важнейших компонентов и признаков относятся расположение аккорда, его плотность, количество голосов и т.д. Наиболее типичным принципом вертикального расположения хорового аккорда является принцип «от широкого — к узкому», суть которого в выстраивании широких интервалов внизу с постепенным сжатием их по мере перехода к высоким звукам в соответствии с обертоновым рядом. Расположение аккорда в хоре может быть тесным, широким и смешанным (включающим и тесное, и широкое). Тесное расположение, как правило, производит впечатление компактности и собранности. Обычно оно используется в однородном хоре (чаще — женском и детском, реже — мужском). Широкое расположение менее концентрированно и слитно, но зато более объемно и полно. Оно преимущественно применяется в смешанном и мужском хоре. Не менее часто в смешанных и мужских составах используется и смешанное расположение аккорда (в мужском хоре оно строится на преобладании широких интервалов в нижнем регистре и узких — в верхнем, а в смешанном — в постепенном переходе от широких интервалов в мужских голосах к более узким — в женских). При широком расположении, в отличие от тесного, поле свободного развития мелодического голоса ограничивается, что вызывает необходимость сужения его диапазона. Звучание хоровой вертикали зависит от множества обстоятельств и условий, среди которых весьма существенными являются: состав хора (однородный, смешанный, неполный), тесситура (низкая, высокая, средняя), плотность звучания, количество голосов, особенности их функциональных связей, динамика, тембровая окраска. Особое

влияние на характер звучания аккорда оказывает регистровая напряженность составляющих его звуков. В том случае, если звуки аккорда расположены в сходных регистрах, аккорд будет звучать слитно и уравновешенно. Если же звуки аккорда располагаются в различных по напряженности регистрах, то одни из них могут оказаться более сильными, а другие — более слабыми. Естественно, что это потребует от хормейстера соответствующей динамической и тембровой корректировки. Одним из приемов такой корректировки может быть изменение расположения аккорда, поскольку тесное расположение основывается на сочетании одних, а широкое — других регистров одного и того же голоса. В отличие от однородного хора, в котором более уравновешенным является тесное расположение, в смешанном большую уравновешенность создает широкое расположение. Оно придает звучанию мягкость и глубину, не лишая его при этом плотности и силы.

Тесное или широкое расположение голосов по вертикали оказывает влияние на динамические нюансы. Так, при широком расположении — в силу удаленности голосов друг от друга — не всегда удастся создать полноценное насыщенное *forte*, которое легче достигается при компактном тесном расположении. Зависит динамика и от того, в каком (низком, среднем или высоком) регистре расположен аккорд. Для аккорда, расположенного в низком регистре, наиболее естественным нюансом будет *piano*, в среднем регистре — *mezzo-forte*, в высоком — *forte*. Самая широкая динамическая амплитуда возможна в среднем регистре. В нижнем регистре легко получить тишайшее *pianissimo*, достичь же яркого, насыщенного *forte* очень трудно. Если же пытаться добиться большой звучности искусственным путем, это может привести к интонационным погрешностям. В высоком регистре, напротив, представляет большую трудность пение *piano*, что нередко вызывает понижение интонации. В целях увеличения насыщенности, плотности хоровой ткани и красочности звучания композиторы часто используют разделение партий на несколько голосов (*divizi*). В однородных и неполных составах хора такое разделение позволяет получить полнозвучные аккордовые комплексы, компенсирующие

отсутствие какого-либо голоса. Используется этот прием и для заполнения широких интервалов между голосами в момент кульминации, дабы создать компактную и напряженную звучность. *Divizi* часто возникают в расходящихся мелодических ходах с постепенным расслоением хоровой партии до двух-трехголосия. Чаще же всего применение *divizi* связано с уплотнением гармонической вертикали хорового аккорда путем октавных удвоений (так называемые дублировки), которые создают усиление звучности и дополнительные фонические эффекты (совпадение октавных обертонов нижних голосов с реально звучащими верхними). Вместе с тем *divizi* следует рассматривать не только как средство расцвечивания многоголосной хоровой палитры, но и как фактор динамизации и развития звучности. В этой связи обратный процесс — слияние *divizi* в унисон является фактором противоположного выразительно-изобразительного воздействия.

Контрапунктическая функция

Контрапунктическая функция — это соединение в хоровой фактуре двух или более достаточно развитых контрастных мелодий, образующих в сочетании друг с другом стройное целое.

Полифонический (контрапунктический) склад хорового произведения противостоит гомофонно-гармоническому. Коренная особенность полифонической фактуры, отличающая ее от гомофонной, — текучесть, слитность, возникающая от рассредоточенности цезур в разных голосах. Отсутствие общих остановок, кадансов, синхронных вступлений голосов вызывает эффект непрерывности движения, сквозного развития.

Изложение в партитуре контрапунктирующих голосов в виде контрастного многоголосия зависит в основном от двух моментов: а) количества голосов, участвующих в полифоническом взаимодействии; б) состава хора — однородного, смешанного или неполного. Именно они определяют и расположение голосов по вертикали и отбор средств для их выделения. Однако оба эти момента имеют большее отношение к

конструктивно-логической стороне композиторского творчества. С точки же зрения содержательной, художественно-образной (которая для музыканта-исполнителя наиболее значима) важнейшей особенностью полифонического многоголосия является способность голосов, сплетающих хоровую ткань, взаимовлиять друг на друга во имя возникновения нового, созданного с их помощью качества.

Обособление контрапунктических голосов по отношению друг к другу происходит естественней, если они различаются по тембру и регистру. Поэтому чаще всего в контрапунктическом соотношении находятся партии сопрано и альтов, теноров и басов, хотя достаточно распространены и другие контрапунктические соединения (альты и тенора, сопрано и тенора, альты и басы). Полифонический склад в хоровой партитуре обычно связан с широким расположением голосов, дабы дать больший простор для мелодического развертывания.

В отличие от гармонического изложения, основанного на тесной функциональной и ритмической взаимосвязи голосов, полифоническое изложение основано на равноправии и относительной самостоятельности голосов. Этот тип фактуры имеет свои разновидности.

Помимо описанного выше контрапункта, сутью которого является одновременное сочетание контрастных голосов (его также называют контрастной полифонией), в хоровой практике не менее часто встречается имитационная полифония (имитация), основанная на повторении в различных голосах одной и той же мелодии или отдельных ее звеньев, и подголосочная полифония (подголосочность), органично сочетающая в фактуре основную мелодию и ее различные варианты (подголоски). Каждый из этих видов полифонии имеет свои жанровые корни, структурные закономерности, преимущественные области применения и свой круг выразительных возможностей. Контрастная полифония наиболее часто встречается в музыке в двух вариантах; 1) мелодия оттеняется голосом сопутствующего характера, контрастно подчеркивающим важные свойства сопровождаемой им мелодии; 2)

контрапунктирующий голос не уступает главной мелодии по интонационно-образной выразительности и содержательности и тематически вполне самостоятелен.

Функции голосов имитационной полифонии, несмотря на тематическую тождественность» неравноправны. Изложение музыкальной мысли первым голосом называется темой, повторение ее в другом голосе — имитацией. Имитируемый голос — ведущий, имитируемый — подчиненный. Поскольку тема предшествует имитации, то она называется также «вождем», имитация же соответственно называется «ответом» или «спутником». Вместе с тем имитирующий голос должен находиться в непосредственной связи с тематическим голосом и выражаемой им музыкальной мыслью. Уже в самой своей основе (последовательное проведение одной и той же темы в разных голосах) имитационное многоголосие связано с обновлением тембров. Выразительность имитационной полифонии — в эффекте нарастания или, напротив, успокоения, основанном на постепенном включении или выключении голосов с одной и той же темой и ассоциирующимся, как и всякая повторность, с нагнетанием или спадом. Кроме того, имитационное соотношение голосов и фактурных пластов может передавать эффект эха, переключки или диалога.

Подголосочная полифония, суть которой в одновременном звучании нескольких вариантов мелодии (подголосков), сложилась и бытует главным образом в жанре русской народной песни, а потому и ассоциируется прежде всего с этими истоками. Выразительность данного вида полифонии — во множественном и в то же время едином в своей основе образе, выражаемом с помощью ряда самостоятельных ответвлений от главного голоса. Эти ответвления (подголоски) могут быть верхними, нижними, поддерживающими, орнаментирующими, а иногда и противоположными основному голосу. Но что обязательно — все они представляют собой более или менее индивидуализированные варианты основной мелодии.

Высшей формой полифонической музыки, основанной на имитационном проведении одной, двух и более тем во всех голосах по определенному тонально-гармоническому плану, является fuga (от лат. fuga — бег). Задача исполнителя полифонического сочинения состоит не только в разграничении голосов и фактурных пластов, но и в достижении органического единства, непрерывности движения.

Определение фактуры

Конкретная художественная организация хорового многоголосия реализуется в фактуре. Фактура (лат. factura — обработка, от facio — делаю) — совокупность средств музыкального изложения, образующая технический склад музыкального произведения, его музыкальную ткань. Поэтому иногда вместо термина «фактура» употребляются как синонимы значения: склад, строение, сложение, изложение, подразумевающие "компоненты произведения, развертывающиеся по вертикали. Элементами фактуры являются мелодия, бас, отдельные голоса, аккорды, выдержанные звуки, фигурация, орнаментика.

Поскольку фактура представляет собой одно из наиболее стабильных, устойчивых музыкальных средств, ее изменения сразу же воспринимаются как важные и значимые.

Типы фактуры

В зависимости от того, какой общий принцип (склад письма) лежит в основе музыкальной ткани, всю совокупность известных в хоровой практике типов фактуры можно свести к следующим разновидностям:

мелодико-монодический (одноголосный) склад — соединение голосов с одной и той же мелодией в унисон или в октаву;

мелодико-подголосочный склад — изложение, в котором главная мелодия проводится в одном из голосов, остальные же голоса (подголоски) представляют собой варианты-ответвления основного мелодического голоса. Эта фактура свойственна ряду народно-песенных культур, и в частности русской народной песне;

мелодико-гармонический склад — соединение одного из голосов, выполняющих мелодическую функцию, с гармонической функцией остальных при одинаковом ритмическом рисунке обоих элементов фактуры;

гомофонный склад — разнофункциональное соединение голосов, где мелодию ведет главный голос, а остальные голоса играют роль гармонического сопровождения с отличающимся от мелодии ритмом;

гармонический (аккордовый) склад — изложение, при котором все голоса выполняют не мелодическую, а подчеркнута гармоническую функцию;

полифонический склад — многоголосное изложение, основанное на равноправии и относительной мелодической самостоятельности голосов, выполняющих разные мелодические функции;

смешанный склад — соединение голосов с тремя различными функциями (мелодической, гармонической и контрапунктической).

Различные типы фактуры (склада), используемые в хоровом письме, можно условно разделить на две группы:

1) соединения с тождественной функцией голосов (например, мелодический или гармонический склад);

2) соединения с различной функцией голосов (например, гомофонный, полифонический или смешанный склад).

Первые подразумевают известную темброво-регистровую слитность и уравновешенность звучания по вертикали, тогда как соединения с различной функцией голосов требуют, как правило, тембрового и динамического обособления хоровых партий.

К л ю ч е в ы е с л о в а: хоровая фактура, функции, мелодическая, гармоническая, контрапунктическая, типы, изложение, склад, ткань, мелодия.

К о р о т к и е в ы в о д ы. Для исполнителей важным моментом является знание и понимание музыкальной ткани произведения (фактуры), т.к. приёмы изложения могут не только помочь дирижёру постичь процесс развёртывания музыкальной формы сочинения, но и подсказать ему необходимые

формообразующие и вокально-технические средства исполнительской выразительности.

Контрольные вопросы

1. Какие значения в качестве синонимов употребляют вместо термина «фактура». Дайте определение термину «фактура».
2. Назовите типы фактуры, в которых происходит совмещение мелодической и гармонической функций голосов.
3. В чем особенности контрапунктической функции.
4. Какой общий принцип письма лежит в основе мелодика – монодического типа фактуры.
5. Перечислите типы фактуры.
6. Назовите примеры использования в хоровом письме мелодико-гармонического и смешанного склада.

Литература

1. Асафьев Б. О хоровом искусстве, издательство «Музыка» Ленинградское отделение, 1980г.
2. Живов В.Л. Хоровое исполнительство – М., «Владос», 2003г.
3. Кеериг О.П. Хороведение - С-П., 2004г.
4. Осеннева М.С., Самарин В.А. Хоровой класс и практическая работа с хором - М., 2003г.
5. Самарин В.А. Хороведение - М., 1998г.
6. Самарин В.А. Хороведение и хоровая аранжировка - М., 2002г.

Тема 14. Исполнительские средства художественной выразительности

Основные вопросы

1. Введение
2. Темпоритм
3. Динамика
4. Тембр
5. Артикуляция
6. Фразировка

Цель: теоретическое ознакомление с исполнительскими средствами художественной выразительности, их значением, особенностями, спецификой применения в хоровой практике.

Введение

Работа над звуком считается главной заботой и обязанностью любого исполнителя. “Пение” на инструменте — это первооснова исполнительской техники музыканта-инструменталиста, тем более хорового дирижера, инструментом которого является человеческий голос. Высокая культура задушевного проникновенного пения, свойственного лучшим представителям русской классической исполнительской школы, находит свое продолжение и развитие в отечественном музыкальном исполнительстве как один из критериев мастерства музыканта, оркестра, хора.

С самого начала работы над произведением у певцов следует воспитывать вкус к выразительному, т.е. чистому, сочному, насыщенному, гибкому, теплому, динамически разнообразному и красивому звучанию. Однако при этом нельзя забывать о том, что красота звука — не самоцель. Нередко излишняя его красивость приносит больший вред художественному образу произведения» чем «некрасивое» и даже неприятное звучание. Все зависит от контекста, от содержания. Работа над звуком — это не только техническая сторона дела, в ней активно участвуют и эмоциональные, и интеллектуальные способности исполнителя. Обычно она проводится в двух направлениях: поиск максимального разнообразия звуковых красок и достижение возможно большей певучести, напевности. Остановимся подробнее на понятии *певучести*, с которой прежде всего связано представление о пластической красоте музыкального звучания.

Каким бы многообразным ни представлялось музыкальное искусство, сущность его всегда одна, а именно — певческая природа музыки. Человеческий голос неизменно остается непревзойденным образцом певучести. Однако, как это ни парадоксально, не многие хоры и хоровые певцы умеют по-настоящему хорошо петь. Не случайно дирижеру для выработки у них

ощущения певучести приходится прибегать к образным сравнениям пения с игрой на скрипке, виолончели, баяне, духовых инструментах.

В вокально-хоровом исполнительстве существенным препятствием для создания непрерывной певучести является ограниченность человеческого дыхания. В связи с этим певцу приходится менять дыхание часто не там, где это необходимо, что вызывает прерывание звука. В этом отношении струнники имеют преимущество перед вокалистами, поскольку с помощью смычка при виртуозном владении им можно создать впечатление беспредельного дыхания (перемена смычка почти незаметна). Однако в хоре есть возможность преодолеть эти трудности при помощи так называемого *цепного дыхания*. Суть этого приема состоит в том, что певцы, составляющие хоровую партию, берут дыхание в разное время, обеспечивая тем самым непрерывность и практически неограниченную продолжительность общего звучания. Несмотря на кажущуюся простоту, цепное дыхание требует изрядного мастерства, а главное, развитого чувства партнерства, ансамбля.

Темпоритм

Темп – (латин. *tempus* – время) – важное средство выразительности в хоровом исполнительстве. Отклонения от верного темпа ведут к искажению музыкального образа, настроения, эмоциональной сферы произведения. Термины, указывающие на темп, одновременно обозначают и характер музыкального звучания.

Медленные темпы связаны с отражением спокойствия, торжественности, величественности, размеренности; быстрые – порывистости, живости, взволнованности.

Точное указание темпа дают метроритмические указатели. Они проставлены композитором. ММ – метроном Мельцеля. Четверть = 60 (в течение 1 мин. 60 четвертей. Продолжительность каждой четверти 1 секунда).

Главные темповые обозначения составляют V основных групп:

Очень медленные

Largo

(36-40)

Adagio
Lento
Grave

Медленные

Andante
(60-80)
Sostenuto
Larghetto

Умеренные

Maestoso
Moderato
(80-100)

Быстрые

Allegro
allegro con moto
allegro agitato

Очень быстрые

Presto
Prestissimo
allegro assai
allegro vivo
(144-208)

Ничто так не искажает замысел композитора, как отсутствие у исполнителя чувства темпоритма, которое есть не что иное, как результат понимания музыкального произведения в целом: характера его мелоса, идеи и содержания, стиля и духа. Рождаясь из сущности музыки, исполнительский темпоритм должен выражать характер внутреннего движения и внутренней пульсации музыкальных образов, стать организующей силой их развития. Для исполнителя прежде всего важно уяснить, что темп — это определенная сфера образов, эмоций, настроений, неразрывно связанная с целостным восприятием музыки, ее характером. Не случайно большинство терминов, предназначенных для темповых обозначений, лишь косвенно указывая на скорость, передают в основном то или иное состояние, выражаемое музыкой. Медленные темпы — отражение спокойствия, торжественности, величественности; средние — сдержанности, сосредоточенности, размеренности; быстрые — пылкости,

порывистости, живости, взволнованности. Иначе говоря, представление о темпе является в основном качественным, а не количественным. Поэтому музыканты-исполнители предпочитают словесные обозначения темпа (его качественную характеристику) метрономическим обозначениям, хотя и прибегают к последним, когда нужно установить точную скорость. Даже сами композиторы понимают и интуитивно чувствуют, что цифры шкалы метронома не передают важнейшей стороны темпа — характера движения. Например, Н.А. Римский-Корсаков говорил, что метрономические указания он ставит для немзыкальных дирижеров, дирижеру-музыканту метроном не нужен, он по музыке слышит темп.

Найти верный темп достаточно сложно, поскольку он включает целый комплекс понятий, в котором скорость является не исходным моментом, а следствием сочетания различных обстоятельств — характера самого произведения, условий его исполнения и восприятия. В частности, **темп самым непосредственным образом связан с гармонией, ладом, мелодикой, ритмом, формой, фактурой произведения.** Например, чем ближе по родству между собой аккорды, сопровождающие мелодию, тем скорее может быть темп. Диссонирующие и сложные по строению аккорды часто выдерживаются дольше, чем простые и консонирующие. В момент модуляции небольшая остановка на модулирующем аккорде, с одной стороны, несколько сглаживает у слушателя ощущение прежней тональности, а с другой — подготавливает к новой. Нередко при повторении какой-либо темы композитор изменяет ее гармонизацию, вводя более сильные и сложные средства. И хотя в большинстве случаев он так или иначе подчеркивает это обновление, но иногда и здесь желательна осторожная исполнительская инициатива.

Иллюстрацией взаимосвязи темпа и ритма может служить известный факт: простейший равномерный ритмический рисунок (все звуки одинаковой длительности) в быстром темпе используется в сочинениях, для которых характерно моторное, безостановочное, устремленное движение; в умеренном же темпе равномерный ритм придает музыке уравновешенность, спокойствие.

Довольно распространенной ошибкой исполнителей является ускорение мелких ритмических длительностей и замедление крупных. Часто восьмые и шестнадцатые на фоне четвертей или половинных поются несколько скорее (поспешнее), чем все остальное. Причина этого коренится в том, что при виде длинных нот у певца возникает условный рефлекс — петь медленно, а при виде коротких — быстро. В таких случаях именно мелкие длительности нужно пропевать максимально выдержанно. Дирижер Ш. Мюнш приводит по этому поводу отличный совет Ф. Крейсера: «Там, где ноты длинные и их мало, темп не замедляйте, а там, где много коротких нот, не спешите».

Определенное влияние на темп оказывает регистр. Произведения, в которых главным образом используются низкие регистры, требуют обычно более медленного движения для достижения большей отчетливости. Обусловлено это важной неодинаковой чувствительностью к звукам разной частоты: восприятием высокого звука как более полетного, звонкого и ясного, а низкого — как более тусклого и тихого.

Темп исполнения связан также с фактурой изложения. Плотная массивная фактура, естественно, требует более медленного темпа, чем легкая, прозрачная. В зависимости от значения тех или иных составных элементов фактуры — первостепенных или отходящих на второй план — исполнитель может выбрать более подходящую скорость движения. Особенно ярко это проявляется в произведениях полифонического склада, где необходимость ясного проведения тематического голоса, противосложения или интермедии нередко подсказывает верный темп.

Исполнительский темп имеет и формообразующее значение. Для выбора темпа далеко не безразлично, какую функцию в форме целого — экспозиции, разработки, средней части или репризы выполняет данная часть, где расположены границы разделов и другие структурные моменты. Темповыми изменениями исполнитель может подчеркнуть расчлененность музыкальной речи или, напротив, способствовать ее слитности.

Отсюда следует, что **из содержания музыкального произведения и анализа используемых композитором средств исполнитель может вывести наиболее органичный для сочинения темпоритм.** При этом особое внимание должно быть обращено на степень важности, содержательности, значимости этих средств. В основе такого подхода лежит простая закономерность, гласящая, что для восприятия и осознания сложной мысли слушателю требуется больше времени. Исходя из этого более сложная гармония, оригинальный мелодический оборот, появление новой темы, новой тональности могут быть отненены посредством некоторого замедления темпа.

Каждому музыкальному произведению присуща определенная темповая зона, в пределах которой содержание и характер музыки раскрываются наилучшим образом. Поэтому, исполнитель должен очень осторожно менять темп, так как большой сдвиг, выходящий за рамки данной зоны, неизбежно повлечет за собой изменение характера музыкального звучания и искажение композиторского замысла. Тем не менее, небольшие изменения темпа необходимы. Они придают музыке живое дыхание, человеческое тепло. Иначе говоря, **в понятии о темпе следует иметь в виду две его стороны: основной темп произведения или отдельных его частей — стержневую скорость движения, и изгибы темпа — кратковременные отклонения в сторону замедления или ускорения, органически входящие в основной темп.** Без этой тончайшей игры темпа, называемой *агогическими нюансами*, исполнение потеряет свою выразительность.

Особым случаем произвольного исполнения ритмических долей и одним из существенных средств выразительности является *фермата* — полная остановка движения музыки в каком-либо месте произведения. Иногда ферматы указываются композитором, но исполнитель может и сам вносить их в партитуру, желая усилить значение того или иного звука, слова, аккорда. Мера выдерживания ферматы не имеет определенной нормы и зависит от ее расположения во фразе, назначения, смысла и ряда других причин. Можно сказать лишь, что обычно наиболее сильно растягиваются короткие

длительности, крупные же растягиваются очень мало. Легче всего бывает установить длительность ферматы после *ритенуто*, продолжая мысленное замедление в геометрической прогрессии. Ферматы, наступающие сразу, без предварительного замедления, следует отсчитывать в основном темпе, удваивая, утраивая или даже учетверяя длительность в зависимости от ее места в произведении, роли и значения.

Наиболее типично использование ферматы в конце, в начале и в середине произведения или его части. Фермата в конце произведения или на границе его разделов выражает момент постепенного успокоения, замирания движения и его остановку. Применяется фермата и как начальный пункт, из которого разворачивается последующее все более быстрое движение. Таковы, например, традиционные начала многих игровых и плясовых народных песен («Пойду ль я, выйду ль я», «Про комара», «Веники», «Ой, дуб дуба» и др.) Использование ферматы в середине построения обычно связано со стремлением исполнителя продлить мгновение наивысшей динамической напряженности, подчеркнуть кульминационный звук мелодии, смысловую вершину.

Не менее часто в исполнительской практике встречается фермата на паузе. Здесь ее роль сходна с ролью психологической паузы в искусстве художественного слова, которая в зависимости от места во фразе может либо предвосхищать значение предстоящих строк, либо задерживать внимание на уже отзвучавших, либо подчеркивать соотношение высказанной мысли с мыслью последующей. Во всех этих случаях **продолжительность ферматы определяется важностью подчеркиваемых паузой мыслей и продолжительностью самой паузы.**

К сожалению, музыканты и, в частности, хоровые дирижеры порой забывают, что в развертывании музыкального процесса пауза есть элемент, художественно равноценный звуку. Как правило, она имеет ту или иную смысловую и эмоциональную окраску. В исполнительской практике можно встретиться с паузами-утверждениями, паузами-раздумьями, паузами-вопросами и т.д. Однако нередко мы бываем свидетелями и такого исполнения,

когда дирижер начинает контрастную по характеру часть произведения в то время, как предыдущая еще не успела отзвучать, или, напротив, перерыв между частями без какой-либо особой необходимости или смысла превращает в антракт. И в том, и в другом случае исполнение носит формальный характер, не связанный с содержанием произведения.

На выбор темпа влияют многие факторы: фактура, форма, мелодика, гармония, ритмика, литературный текст и др.

Частые темповые нарушения в хоре связаны с ускорением при пении на *crescendo* и замедлением – на *diminuendo*. К исполнительским трудностям в хоре относятся: многократное возвращение к первоначальному темпу, длительное ускорение и замедление, смена темпа и метра.

С темпом тесно связана агогика (греч. *agoge* – движение – означает едва уловимые отклонения от темпа, обставляющие выразительность музыкального исполнения).

Агогика имеет свои закономерности: ускорение к кульминации может сопровождаться ускорением; в завершающих кадансах – замедления; ускорение уравнивается последующим замедлением; важные по смыслу слова подчёркиваются «оттягиванием» по темпу.

Агогика связана со всеми средствами выразительности музыкального произведения. К овладению агогикой хоровой коллектив приступает только после сформированного умения петь «по руке» дирижёра в стабильном темпе (умеренном, умеренно-быстром). Умение петь «по руке» дирижёра необходимо воспитывать с первых хоровых занятий.

Правильное определение темпа в произведении – первостепенная задача дирижёра.

Помимо основных темповых групп, агогики, существуют виды ускорений (*accelerando*, *stringendo* и т.д.) и замедлений (*ritenute*, *ritardando*, *rallentando* и т.д.).

Дирижёр должен глубоко прочувствовать в каждый из основных видов постоянного темпа, каждую градацию скорости движения, используя для этой цели образцы хоровой литературы.

Лучшим средством тренировки темповой памяти является дирижирование с метрономом.

Динамика

Важным средством художественной выразительности в хоровом исполнении является динамика. Основные объективные предпосылки выразительных возможностей динамики в музыке очевидны. Громкие звуки при прочих равных условиях больше возбуждают, раздражают слух, нежели тихие; извлечение громкого звука требует большего напряжения, большей затраты энергии. Поэтому усиление звука обычно связывается с нарастанием напряжения, а ослабление - с затуханием, успокоением. И если *пиано* применяется, например, для выражения спокойного, созерцательного настроения, состояния сдержанности, еще не развернувшегося развития – то *форте*, напротив, чаще сопровождает активное, наступательное движение, передает настроение радости, торжества грандиозности, широты.

Другая предпосылка выразительности динамики, на которой основываются некоторые изобразительные эффекты в музыке, — ассоциация усиления с приближением источника звука и ослабления - с его удалением. Способность тихого звука настораживать человека, как вероятный признак опасности, сама специфика восприятия еле слышных звуков, требующая напряженного внимания, подводит к использованию тихой звучности для передачи затаенного, настороженного характера музыки.

Применяемые в музыкальной практике градации громкости относительны. Наиболее верны и определены суждения о громкости звука в границах трех качеств: тихо, умеренно, громко. Четких рубежей между ними нет, поэтому при исполнении музыки не играет особой роли точное соблюдение того или иного оттенка. Важнее относительные различия, не зависящие от силы голоса и мощности звучания хора. Такая относительность динамических обозначений

дает исполнителям достаточный простор для проявления творческой инициативы.

В хоровой практике немало случаев, когда дирижеру приходится пересматривать значение того или иного динамического указания, вводить дополнительные, не обозначенные автором оттенки, а иногда и отступать от указанных в тексте нюансов. Известно, что восприятие и воздействие громкости зависит от размеров и акустики зала, в котором происходит исполнение. В больших помещениях, как правило (даже когда состав хора большой), форте никогда не обладает полной мощностью. Поэтому здесь требуется относительно большая сила громкости. Например, достижение форте в большом зале потребует звучности, приближающейся к *фортиссимо*. И напротив, в небольшом помещении иногда целесообразно уменьшить каждую из динамических градаций. Бывает, что хоровая партия выписана композитором в неудобном регистре (или слишком высоко — тогда она звучит напряженно, или слишком низко — тогда звучание тихое). В таких случаях для создания общего хорового ансамбля руководитель может уменьшить или увеличить громкость звучания. Порой дирижеру приходится менять указанный в нотах нюанс в связи со специфической тембровой окраской хоровой партии с тем, чтобы приглушить или смягчить ее яркость.

Поводом для корректировки могут быть и роль голоса в фактуре (тематическая или второстепенная, фоновая), и вытекающая отсюда необходимость выдвижения его на первый план или, напротив, максимального его вуалирования. Немаловажное значение имеет и учет руководителем количественного и качественного состава хора. Естественно, что при большом составе хорошее пиано будет достигнуто в том случае, если каждый певец будет выполнять этот нюанс возможно более тихо; в камерном же хоре достижение тихого звучания обычно не представляет большого труда. Что касается форте, то тут картина принципиально меняется: при малочисленном составе добиться полного его звучания довольно сложно. Поэтому опытные руководители хоров, не отличающихся мощностью и богатством звучности,

стараятся использовать в качестве основного нюанса самые тонкие градации пиано с тем, чтобы даже *меццо-форте* производило впечатление форте или даже фортиссимо, требуемого композитором.

Вообще следует сказать, что в области звучания, относимой к форте, очень опасны преувеличение и чрезмерность. Хора это касается особенно, поскольку его участники, увы, весьма часто считают силу голоса главным достоинством вокалиста, а порой и браврируют ею, стараясь петь громче партнера по партии. Безусловно, мощное, сильное звучание обогащает динамическую палитру хора, но при этом звук не должен терять своей выразительности, красоты, благородства. Дирижеру хора следует постоянно напоминать певцам, что глубоко продолжительное пиано не меньше воздействует на аудиторию, чем мощное звучание. Кроме прочих своих выразительных функций, оно концентрирует внимание слушателей, располагая их к тишине и сосредоточенности.

В хорах обычно участвуют певцы с различными вокальными данными. Часто у певцов отдельной хоровой партии не совпадают и диапазон, и сила звучания, и интенсивность звучания в разной тесситуре. В процессе работы выясняется, что на нюансе форте более слабые голоса пропадают под давлением более мощных, недостаточно ясно прослушиваются отдельные хоровые партии, в результате чего в общем звучании утрачиваются важные элементы музыкальной ткани. Поэтому возникает необходимость в корректировке привычных представлений о громкости звука. Можно рассматривать громкость каждого голоса в отдельности и в ансамбле, громкость отдельной хоровой партии и хора в целом.

Уровень громкости голоса в ансамбле (в партии) определяется обычно динамическими возможностями среднего певца. Для остальных певцов его *форте* служит эталоном, по которому они соизмеряют силу своего голоса. Сила звука отдельной партии в общем ансамбле зависит от особенностей изложения, фактуры, регистра, тесситуры. Звучность ведущей партии должна быть интенсивнее, чем звучность хорового сопровождения; форте в более

ярких регистрах должно соотнобразываться со звучанием в более тусклых; напряженная, высокая тесситура делает звучание более громким по сравнению с таковым в удобной, средней тесситуре; при прозрачной, легкой фактуре форте будет иным, нежели при плотной, массивной. Кроме того, эталон форте или пиано при совместном исполнении зависит от специфики высоких и низких мужских и женских голосов, от мастерства самих исполнителей. Например, *пианиссимо* в верхних регистрах легко исполняется тенорами, а от басов требует немало искусства. Поэтому в отдельных случаях в целях достижения общего равновесия динамического ансамбля этот нюанс может быть выполнен несколько громче идеального, что, конечно, не должно приводить к грубости звучания. **Хотя некоторые композиторы и ставят уточненные указания, но, как правило, дирижер сам корректирует нюансировку для достижения требуемого баланса звучности.** Распространенный недостаток - перегрузка звучности второго плана, связанная с потерей звуковой перспективы, то есть соотношения между ведущим и аккомпанирующими голосами, между главным тематическим материалом и фоном. Иногда дирижеры пытаются восстановить это соотношение посредством увеличения громкости тематического голоса. Однако этот прием, на первый взгляд абсолютно логичный и естественный, далеко не всегда дает нужный эффект. Гораздо лучше выделить первый план не с помощью подчеркнутого его усиления, а уменьшением звучности элементов второго плана. Такой прием, несомненно более тонкий, особенно целесообразен в лирических, неброских, тихих произведениях, где и тематический голос должен звучать пиано (примеры тому «Зимняя дорога», «Березе», «Жаворонок» В.Я. Шебалина «Теплится зорька», «Альпы» П.Г. Чайковским; «Соловушка» П.И. Чайковского; «Элегия», «На старом кургане» Вик. Калиникова и др.).

Тембр

Воздействие тембра на слушателя, как и воздействие динамики, непосредственно и сильно. Тембр может успокаивать, утомлять, раздражать, восприниматься как теплый или холодный, ласковый или суровый, звонкий или

скрипучий. Уже это само по себе свидетельствует о том, что тембр является категорией в основном качественной, а не количественной, что дает исполнителю большой простор для проявления творческой инициативы.

В хоровой практике под тембром чаще всего понимают определенную окраску голосов хоровых партий и всего хора, какое-то постоянное качество звука, певческую манеру. В этом смысле обычно говорят о большей или меньшей яркости, либо тусклости (приглушенности) звучания того или иного хора, о более прикрытой или более открытой манере пения. Действительно, если сравнить даже профессиональные хоры академического направления (то есть коллективы, для которых характерен прикрытый, округлый звук), нетрудно убедиться, что каждый из них отличается своей, особой манерой пения, или тембровой окраской. В то же время в пределах основной тембровой зоны имеется множество градаций, зависящих от характера, жанра, стиля исполняемых произведений. Например, исполнение классических хоровых партитур старых мастеров требует большей прикрытости, округлости звука, чем, скажем, исполнение шуточных русских народных песен, которое допускает его максимальную открытость на грани с народной манерой звучания.

Коллективный характер хорового исполнительства определяет то особое значение, которое имеет здесь выработка единой манеры формирования звука, единого тембрового колорита звучания.

Под единой манерой формирования звука подразумевается правильное звукообразование с одинаковой степенью округленности гласных, достижение которой представляет даже в сольном пении, не говоря уже о хоре, весьма сложная задача поскольку разнообразие гласных само по себе предрасполагает к известной звуковой пестроте. Так, при пении гласных *о*, *е*, *у*, *ю* рот сужен; гласных *е*, *и*, *ы* он расширен в поперечном направлении, губы несколько растянуты. Наибольший объем полость рта имеет при звуке *а*, меньший — при звуках *о*, *у*, *е*; самый маленький — при звуке *и*. А поскольку от перемены формы рта зависит изменение точки упора звуковых волн в твердое небо,

важнейшего фактора, влияющего на формирование тембра можно представить, сколько сил и мастерства нужно приложить хормейстеру, чтобы добиться единообразия тембровой окраски у каждого певца и хора в целом.

Известно, что, если направить звуковые волны в твердое небо вперед, звук станет более открытым, приобретет более светлую окраску; если же звуковые волны направить в твердое небо назад, звук делается закрытым, глухим. При промежуточных точках упора звуковых волн формируются разнообразные промежуточные тембры. Известно также, что, если открыть рот больше в вертикальном направлении, звук получится закрытым, а если в горизонтальном направлении, звук станет открытым. В связи с этим **задача по выравниванию звучания сводится к максимальному сближению гласных по способу их формирования.** Один из путей достижения этого формирования открытых гласных *а/я, э/е, и/ы* по образцу закрытых, чему помогут мысленные представления об эталоне округлого звучания. Например, исполняя звук *а*, следует представлять себе *о*; при звуке *и* представлять *ю*; при звуке *е* представлять *ё* и т.д. Такая постоянная мысленная поправка в исполнении открытых гласных на манер звучания закрытых дает эффект единой окрашенности исполняемых гласных.

Артикуляция

В науке о языке под термином «артикуляция» подразумевается степень ясности, расчлененности слогов при выговаривании слова. Под артикуляцией в музыке следует понимать способ «произношения» мелодии с той или иной степенью расчлененности или связанности составляющих ее тонов. Этот способ конкретно реализуется в *штрихах* — приемах извлечения и ведения звука. Артикуляция является весьма важным и сильным средством музыкальной выразительности, выступающим в одном ряду с такими средствами как мелодия, гармония, ритм, фактура, темп, динамика, тембр. Чтобы осознать значение артикуляции, достаточно, например, в произведении острого, отрывистого характера, при неизменности его мелодии, ритма, гармонии, фактуры, изменить лишь штрих, слигав между собой звуки или

аккорды. Понятно, что в этом случае характер сочинения исказится до неузнаваемости.

Вокальная и хоровая музыка заимствовала термин «штрих» из области инструментального, и в частности смычкового исполнительства, в котором используются в основном такие приемы звуковедения как *легато* и *стаккато*. Перенесенные в вокально-хоровое исполнительство, они указывают на необходимость максимального приближения приемов вокального звуковедения к оркестровым приемам.

Функции артикуляции многообразны и тесно связаны с ритмическими, динамическими, тембровыми и некоторыми другими музыкально-выразительными средствами, а также с общим характером музыкального произведения. Непосредственная связь артикуляции с ритмикой понятна, ведь всегда артикулируется нечто, имеющее ритмическую жизнь. Длительность звучащей части, продолжительность расчленяющей звуковую ткань паузы в такой же степени относятся к ритму, как и к артикуляции.

Не менее тесной является связь артикуляции и динамики. Например, увеличение звучащей части обозначенных в нотах длительностей и связанное с этим сокращение размера цезур между звуками приводит к увеличению количества звучания в единицу времени, и наоборот — уменьшение звучащей части длительностей, увеличение цезур вызывает ощущение уменьшения количества звучания, что может восприниматься как усиление или ослабление звучности и создавать впечатление *крещендо* или *диминуэндо*.

Существует и другая связь артикуляции и динамики. Часто соединение или расчленение звуков требует специфического штриха, который оказывает непосредственное влияние на характер динамики. Так, момент вступления со свойственной ему атакой звука создает ощущение артикуляционного подчеркивания. Звук, вступающий после цезуры, также может восприниматься в контрасте с предшествующим ему молчанием как акцентированный.

Артикуляция может выполнять функцию акустическую, помогая исполнителю привести звучание в соответствие с акустическими свойствами

концертного зала. Если залу свойственна большая реверберация, то отдельные моменты звучания смешиваются, наплывают друг на друга. Пользование при такой акустике глубоким легато может лишить музыкальную ткань ясности. В этих условиях целесообразно вместо основного произношения *легато* использовать штрих *нон легато*, при котором текст будет звучать слитно и ясно. Исполнителю следует в этом случае обратить особое внимание на цезуры. Паузе, расчленяющей звуковую ткань, при такой акустике должна быть придана достаточная длительность.

Взаимосвязь артикуляции и акустики проявляется и в том, что артикуляция может не только приспособляться к акустике, но также сама, своими средствами, вызывать у слушателя представление об определенной акустике. Например, с помощью штриха маркато, небольшого акцента с последующим диминуэндо, можно создать эффект «эха» — отдаленного, долетающего сквозь пространство звука.

Артикуляция обладает и ярко выраженными формообразующими функциями. Применением легато и стаккато можно подчеркивать контраст, противопоставление мотивов, фраз, предложений, периодов. Часто различными артикуляционными средствами окрашивается разный тематический материал (например, вступление и начало изложения, средняя часть и реприза и т.д.), выделяются определенные стороны ритмической и интонационной структуры мелодии. Если, например, движение мелодии складывается из двух соседних ритмических категорий типа шестнадцатых и восьмых, восьмых и четвертей, четвертей и половин, то в большинстве случаев мелкие длительности исполняются приемом *легато*, а более крупные (двойного значения) — *нон легато*. Этот способ артикулирования, сводящийся к расчленению больших длительностей на фоне связанных меньших, часто вносит ясность; в полифоническую ткань произведения. Как известно, в мелодии наиболее часто противопоставляются два типа движения — секундовое и по звукам аккорда. Это противопоставление можно усилить, исполняя первое из них приемом легато, второе — *нон легато*.

И все же главная функция артикуляции — расчленение или связывание музыкальной ткани произведения. В одних случаях артикуляционная цезура совпадает с синтаксическим расчленением текста, в других — не совпадает, а вводится исполнителем для подчеркивания смысловых, образных, психологических моментов.

Фразировка

Музыкальное исполнение — это живая, интонационно выразительная, естественно текущая, связная речь, искусство музыкального повествования, в основе которого лежит владение музыкальной фразой.

В сущности, одна из основных задач анализа формы в наиболее узком (структурном) смысле состоит в том, чтобы научить исполнителя строить фразу на основе изучения ее структуры

В хоровом исполнительстве фразировка зависит от строения как музыкального, так и поэтического текста. Важно следить за их соответствием. Довольно часто бывает, что одна фраза словесного текста разорвана на две музыкальные, разделенные паузой, или, наоборот, две поэтические фразы соединены в одну музыкальную, или, что еще хуже, одно-два слова стиха ввиду окончания музыкальной фразы переносятся в следующую. Таким нелогичным соотношением особенно часто грешат музыкальные произведения, к которым текст писался позже (инструментальные пьесы, переложенные для хора; хоры зарубежных композиторов с русским переводом, духовная музыка с новым текстом и т.д.). Хормейстеру нужно быть очень внимательным при фразировке куплетных песен, где слова в разных куплетах не всегда соответствуют структуре мелодии. Например, в первом куплете хора Р. Шумана «Вечерняя звезда» обращает на себя внимание противоречие между строением музыкального текста и структурой (и смыслом) русского перевода (стихи второго куплета полностью совпадают с музыкальной фразировкой). Стихотворное двестише состоит из обращения и следующей за ним целостной мысли:

Далекий мой друг, твой радостный свет Мне с неба приносит вечерний привет.

Музыка представляет собой период из трех фраз. После слова «свет» следует пауза, которая, разрывая мысль последующего текста, лишает смысла всю фразу.

Исправить эту погрешность можно двумя способами: либо изменить поэтический текст и привести его в соответствие с музыкой, либо преодолеть расчлененность мелодии при помощи ликвидации паузы и использования цепного дыхания.

Главным приемом достижения единства музыкальной и литературной фразировки является сознательное изменение музыкальной структуры посредством использования цепного дыхания, постоянства темпа, динамики, тембра, штриха (в этом случае отдельные построения связываются в одно целое) или, напротив, с помощью введения цезур, пауз, контрастных смен динамики, темпа, тембра, штрихов, подчеркивания границ отдельных построений — средств, способствующих дроблению целого на отдельные разделы.

Особенно большое значение для объединения целого или членения на фразы в хоровом пении имеет дыхание. Только в хоре возможно цепное дыхание, обеспечивающее непрерывность пения и связность отдельных построений. Этот прием состоит в том, что певцы хоровой партии берут дыхание в разное время, не нарушая протяженности мелодической линии и создавая впечатление пения без передышки. Напротив, смена дыхания и возникающие в этот момент паузы не только выполняют синтаксические функции, но и служат для разделения произведения на части. В связи с огромной ролью дыхания как формообразующего фактора дирижеру хора нужно очень внимательно относиться к его расстановке. Перерывы дыхания, вызываемые не художественной целесообразностью, а временной нехваткой воздуха, то есть технической неумелостью, совершенно недопустимы. Другое дело, когда паузы и цезуры вводятся сознательно и художественно оправданы. Тогда они не

только допустимы, но и необходимы, так как способствуют выразительности исполнения и являются сильным орудием эмоционального воздействия. Отметим, что цезуры, способствуя расчлененности музыкальной речи, являются средством, отражающим важнейшую особенность музыки - единство прерывности и непрерывности. С одной стороны, они выражают остановку движения, разрядку напряжения, с другой — при условии сочетания повторности со сквозным постоянным темпоритмом — учащение дыхания, увеличение взволнованности, словом, развитие, которое всегда действует как фактор объединяющий.

К л ю ч е в ы е с л о в а: средства художественной выразительности, темпоритм, динамика, темб, артикуляция, фразировка, значение, художественный образ.

К о р о т к и е в ы в о д ы. Проанализировав некоторые из закономерностей выразительного и формообразующего воздействия темпа, динамики, тембра, артикуляции, фразировки - отмечаем важность главных средств музыкальной выразительности. Знание этих закономерностей — необходимое условие убедительной трактовки сочинения. Но при этом нельзя забывать, что все рассмотренные здесь элементы реализуются в рамках определенного стиля. **Ибо каждое музыкальное произведение представляет собой не обособленное явление, а частицу целой интонационно-стилистической системы, в которой отражаются не только признаки близких по времени музыкальных явлений, но и характерные особенности конкретной исторической эпохи в целом.** Поэтому понимание и передача исполнителем стиля произведения есть наиболее высокое и полное проявление артистического профессионализма.

К о н т р о л ь н ы е в о п р о с ы

1. Назовите основные исполнительские средства художественной выразительности?

2. В чем проявляется связь интонирования с ладом, гармонией, динамикой, темпом, ритмом, тесситурой, элементами музыкальной формы, выразительными средствами?
3. Расскажите о выразительном значении различных темповых зон; о взаимосвязи темпа с другими средствами музыкальной выразительности?
4. Какова специфика выполнения динамических оттенков в хоровом исполнительстве?
5. Расскажите о роли тембра как выразительной краски?
6. Раскройте смысл термина «артикуляция». Охарактеризуйте различные способы звуковедения, используемые в хоровом исполнительстве и приемы работы над ними?
7. Что такое фразировка и от чего она зависит? Какова специфика вокальной фразировки?

Л и т е р а т у р а

1. Асафьев Б.В. О хоровом искусстве – М., 1980
2. Живов В.Л. Хоровое исполнительство // Теория Методика Практика. М., “Владос”, 2003
3. Живов В.Л. Исполнительский анализ хорового произведения - М., 1976
4. Живов В.Л. О музыкально-выразительных средствах в хоровом исполнительстве // Хоровой коллектив. – М., 1976
5. Левандо П.П. Исполнительский анализ и интерпретация хорового произведения - М., 1985

Тема 15. Основные репетиционные приемы работы с отдельными хористами, ансамблями, хоровыми партиями и всем коллективом

Основные вопросы

1. Установление унисона
2. Интервалы в унисонном пении
3. Многоголосное пение

4. Работа над многоголосьем в продвинутом хоре

Цель: освоение теоретических знаний по основным репетиционным приемам работы с отдельными хористами, ансамблями, хоровыми партиями и всем коллективом для дальнейшего применения данных знаний на практике.

Установление унисона

Унисон в хоровом пении имеет историческое значение. Хоровое исполнительство в своей первоначальной форме организовалось именно через унисонное пение. Для европейской хоровой культуры (до IX в.) было характерно унисонное или октавное хоровое пение без деления хора на партии. Когда унисонное пение художественно окрепло, профессионально оформилось и стало привлекательным для слушательской аудитории, появились ранние формы двух-, трех- и многоголосия. Принципы деления хора на голоса, равно как и состав хора, эволюционировали вместе с развитием вокально-хоровых жанров. Таким образом, в историческом развитии ансамблевого пения (от унисонного пения к многоголосному) видятся и частные предпосылки современной хормейстерской работы — последовательность в овладении навыками многоголосного пения через унисонное пение.

Унисон в хоре — основная забота хормейстера. Пение чистых унисонов всегда сопряжено с правильным звукообразованием, певческим дыханием, единой вокальной манерой, дающими в итоге сочетаемый тембр различных голосов — *смешанный, хоровой тембр*. На начальном этапе работы над унисоном хормейстер определяет качественное состояние каждого певца: *способность к интонационному ансамблированию, внимательное отношение к любой ноте, поющей в унисон*. Когда хоровой коллектив уже отобран и певцы определены по хоровым партиям, создается серьезная база для систематической, последовательно выстроенной работы. В этот начальный период решается наиболее существенная задача — установление в хоре чистого унисонного звучания. Не секрет, что именно работа над унисоном в хоре сопровождает весь репетиционный процесс, и не только в начинающем коллективе, но и в хоре опытном, сложившемся, имеющем профессиональную выучку.

С другой стороны, дирижеру важно уметь предугадать перспективность вокально-слухового развития певцов. Интонационная восприимчивость хористов на раннем этапе их становления бывает разной и воспитывается долго. Итак, не следует преждевременно переходить к этапу работы с многоголосными произведениями, не закрепив ориентированность певцов в твердом унисонном звучании. Это самое главное условие в хоровой работе начального периода. Ранний переход хора на многоголосное пение влечет за собой дополнительные проблемы как для хормейстера, так и собственно для хора. При этом теряется планомерность слухового воспитания певцов, вызывается известного рода «неряшливость» интонации, что в итоге создает трудности хорового строя и ансамблирования.

Естественно стремление многих коллективов и их руководителей освоить многоголосное пение. Однако на практике хоровой коллектив не всегда способен качественно проявить себя в исполнении многоголосных сочинений. Многоголосие такого хора представляет собой чаще всего «разноголосие» с призвуками «соседних тонов». Это происходит обычно по вине руководителя: произведение оказывается сложным для хора, навыков и умений для того, чтобы пение многозвучных сочетаний было чистым, у коллектива еще нет.

Воспитание унисонного пения способствует зарождению хорового ансамбля (в том числе его отдельного вида — *частного* ансамбля) и хорового строя и должно начинаться с твердого правила: в примарной зоне на простых попевах, насчитывающих один-два звука, вначале следует *достичь* интонационного единства и затем *закрепить* его. Чрезвычайно важно при этом научить певца слышать свой голос в сочетании с голосами других певцов. В данной ситуации весьма желательна поддержка на инструменте (фортепиано, скрипке) или голосом хормейстера. Любопытно отметить, что многие учителя пения и регенты дореволюционной России проводили хоровые спевки, сопровождая пение собственной игрой на скрипке. Это неудивительно, так как скрипка наиболее близка человеческому голосу; поющие, прислушиваясь к звучанию

инструмента, имеют возможность имитировать интонацию, манеру звуковедения и тонкость штрихов.

Процесс закрепления интонационного единства может быть длительным по времени и зависит от интонационно-слуховых данных певцов. Среди рекомендаций, касающихся создания хорового ансамбля, выделим высказывание А. А. Егорова: «Работа над освоением частного ансамбля заключается в том, чтобы сначала предложить спеть звук отдельно одному голосу, потом одновременно двум и выровнять их на одной (унисонной) звучности. Затем к этим двум голосам присоединяется третий голос и также выравнивается в звуке с первыми двумя. В результате должно образоваться небольшое ансамблевое звено, которое и будет служить началом построения ансамбля во всей партии». Сведение правильно интонирующих голосов к унисонному звучанию — основная задача, стоящая перед коллективом и руководителем. Возможно, что вначале будет непросто достичь интонационного единства (причины мы указывали, напомним, что одна из них — различные вокально-слуховые данные), однако работа должна проводиться постоянно и последовательно. Руководитель обязан внимательно следить за развитием и закреплением навыков унисонного пения. На качество унисона влияют самые разнообразные факторы, прежде всего неоднородность певческих тембров. Сложить в едином стройном звучании голоса, обладающие различными тембровыми свойствами, — порой неразрешимая задача. Например, голоса светлого легкого тембра не сливаются с темноокрашенными голосами, глубокими по наполнению, не сочетаются и голоса с противоположной вокально-позиционной настройкой, т.е. звучащие в различных резонаторных полостях.

Серьезные проблемы в создании чистого унисона возникают в том случае, когда певцы хора поют звуком разной плотности, «широким» и «узким», «полетным» и «не полетным», а также сильным звуком. Поэтому желательно добиваться единства в звукообразовании, общей вокальной манеры. Заметим, что перечисленные качества звука не являются достоинствами голоса и,

следовательно, в ансамблевом пении не могут рассматриваться как дополняющие друг друга. Хормейстеру следует научиться различать певческие голоса, способные сливаться и тем самым создавать тембр хоровой партии уникальной красочности, и голоса, не имеющие такой способности.

Интервалы в унисонном пении

Мелодические линии разучиваемых произведений сотканы из всевозможных интервалов. Каждый из них имеет свою собственную интонационную природу и механизм исполнения: Таким образом, по степени трудности исполнения интервалы можно подразделить на три группы:

1) **легкие** — чистые интервалы — прима (ч.1), кварта (ч.4), квинта (ч.5) —

не требующие ни расширения, ни суживания, а только — устойчивости;

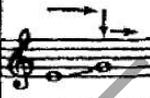
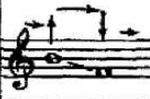
2) **трудные** — малые и большие — секунды (м.2, б.2), терции (м.3, б.3), сексты (м.6, б.6) и септимы (м.7, б.7) — соответственно с односторонним сужением и расширением;

3) **очень трудные** — увеличенные и уменьшенные — ув.4, ум.5, ув.2, ум.7 — с двусторонним расширением и сужением.

Таковы главнейшие правила исполнения интервалов, вытекающие из самой их природы. Опираясь на эти правила, можно научить певцов правильно тонировать, что в результате даст хороший горизонтально-мелодический строй.

Наглядно содержание интервалов и способы их исполнения изображает таблица:

таблица:

Группа и степень трудности	Содержание интервала	Направление интервала	Основной тон	Нота, составляющая интервал	Нотный пример
1 ЛЕГКИЕ, как не требующие ни расширения, ни суживания	Чистый	Восходящий	Устойчиво	Устойчиво	
	Чистый	Нисходящий	Устойчиво	Устойчиво	
2 ТРУДНЫЕ, как требующие одностороннего расширения и такого же суживания	Большой	Восходящий	Устойчиво	Высоко	
	Большой	Нисходящий	Устойчиво	Низко	
	Малый	Восходящий	Устойчиво	Низко	
	Малый	Нисходящий	Устойчиво	Высоко	
3 ОЧ. ТРУДНЫЕ, как требующие двухстороннего расширения и такого же суживания	Увеличенный	Восходящий	Низко	Высоко	
	Увеличенный	Нисходящий	Высоко	Низко	
	Уменьшенный	Восходящий	Высоко	Низко	
	Уменьшенный	Нисходящий	Низко	Высоко	

Таким образом, перед хормейстером возникает сложная задача, суть которой заключается в том, чтобы в репетиционной работе добиться *чистого интонирования интервалов вокальным унисоном*, образованным хоровой партией, группой партий, всем хором.

Отдельную область в интонировании интервалов составляет **пение секунд** — прежде всего больших секунд вверх и малых — вниз. Хрестоматийными стали слова хормейстера Н.М.Данилина, обращенные к

певцам: «Самое трудное петь *тон* и *полутон*. Основа чистого пения — пение целого тона вверх. Когда мы берем хоровую партитуру и видим в партиях много больших секунд наверх, мы знаем, что это будет трудно для хора». Интонирование **энгармонических** звуков также имеет свои закономерности, обусловленные, с одной стороны, ладовым тяготением, с другой — ощущениями вводнотоновости в натуральном и темперированном строях. Так, например, верхние звуки увеличенной кварты (*до* — *фа-диез*) и уменьшенной квинты (*до* — *соль-бемоль*) в темперированном строе по высоте одинаковы (энгармоничны). Разрешение этих интервалов в певческо-хоровой практике будет производиться с учетом более острого тяготения натурального строя, т.е. *фа-диез* будет исполняться с тенденцией к повышению, а *соль-бемоль* — с тенденцией к понижению, в результате *фа-диез* и *соль-бемоль* могут иметь различную звуковысотность.

Интонирование **диатонических и хроматических полутонов** также имеет свои особенности: диатонические поются тесно; хроматические — широко. Любопытно, как Данилин объяснял певцам интонирование диатонических и хроматических полутонов: «Есть полутоны *большие* и *малые*, на разных нотах — *малые*, на одинаковых — *большие*: *до* — *си* — "малый" полутон, петь близко; *до* — *до-бемоль* — "большой", петь дальше». В интонировании ступеней мажорного и минорного ладов интервала *индивидуализирована* и зависит от внутрिलाдовых тяготений.

Так, **I, V** ступени в мажоре и миноре, будучи основой тональности, не могут звучать выше или ниже заданного тона. Однако если хор будет петь в миноре **I** и **V** ступени так же устойчиво, как в мажоре, то эти ступени окажутся звучащими ниже заданной ладотональности. Чтобы сохранить нужную высоту лада, певцам необходимо интонировать **I** и **V** ступени с тенденцией к повышению; **IV** ступень при движении мелодии вверх исполняется с тенденцией к повышению, а при движении мелодии вниз — с тенденцией к понижению.

II ступень, как в мажоре, так и в миноре, интонируется высоко с тенденцией отклонения от темперированной в сторону повышения, причем в миноре это отклонение оказывается более значительным, чем в мажоре, в котором наибольшее отклонение наблюдается лишь в тех случаях, когда II ступень является неаккордовым звуком.

III ступень, как характеризующая лад, в мажоре интонируется высоко, в миноре — низко. Требование петь мажорную терцию высоко, а минорную — низко в практике работы с хором не случайно. Однако «мажорное трезвучие с очень высокой терцией звучит жестко» (В.Краснощеков). Плохое в акустическом отношении звучание дает и чрезмерно низкое интонирование терции в минорном трезвучии.

VI ступень натурального минора и гармонического мажора интонируется с тенденцией к понижению и несколько ниже темперированной. Как неаккордовый звук, она интонируется на уровне темперированной.

VI ступень в натуральном мажоре и мелодическом миноре интонируется высоко.

VII ступень в мажоре, а также в гармоническом миноре, как вводный тон, интонируется очень высоко и звучит выше темперированного звука. VII ступень в натуральном миноре интонируется с тенденцией к понижению и по высоте своей приближается к натуральной (ниже темперированной).

Многоголосное пение

Все методики хорового обучения и системы развития музыкально-певческих способностей изначально предполагают подготовку певцов к многоголосному пению. Многоголосное пение, стройное и слаженное, является высшей художественно-исполнительской формой в хоровом искусстве. Чередование гармонических сочетаний, *красота* которых обусловлена благородством человеческих тембров, собственно, и вызывает эстетическое удовлетворение, является конечной художественной целью в творческом процессе. Работа над многоголосием должна вестись последовательно и

систематично. Это напрямую зависит от правильно выбранных методических приемов. Остановимся на некоторых из них.

Многоголосное пение должно пониматься певцами как сумма (сложение) нескольких, звучащих одновременно унисонов, т. е. как *ансамбль унисонов*. В этом определении заключена целенаправленность работы хормейстера, это же является и необходимой установкой для практической работы певцов. На первом этапе работы над многоголосием (двух-, трехголосием) хормейстер добивается уверенной интонационной устойчивости в исполнении певцами своей мелодии. Выучивание каждого голоса должно сопровождаться ладогармонической поддержкой. Кроме того, хормейстер внимательно должен следить за вокально-тембровым звучанием хоровой партии. Когда интонационная устойчивость отдельной партии будет достигнута и звучание станет тембрально выраженным, можно приступать к соединению двух (заметим, пока только двух) хоровых партий. В результате такой работы должны появиться *уверенность одновременного звучания и сознательное слышание певцом (во время собственного исполнения) другой хоровой партии, другого хорового голоса*. Такое автономное и сознательно контролируемое исполнение певцом своей хоровой партии положит начало достижению уверенно звучащего хорового многоголосия.

В предыдущем разделе говорится о мелодическом исполнении интервала, имеется в виду то, что все мелодии сотканы из интервалов. С началом работы над многоголосием в его простейших, двухголосных формах выявляются признаки *общего строя* — *мелодического*, связанного с протяженностью исполнения каждого звука одной группой певцов, и *гармонического*, связанного соответственно с проблематикой вертикальных соотношений внутри интервала. В этих двух измерениях следует рассматривать любой интервал. Вертикальное выстраивание различных интервалов происходит на основе тех же принципов, которые определены их мелодическим интонированием в связи с ладовыми ощущениями.

В хоровой репетиционной практике часто пользуются термином октавный унисон, который, по мнению авторов, не совсем точно раскрывает смысл интервала. Правильнее было бы сказать: *октава унисонов* (если продолжим этот ряд, то получим *секунду унисонов, терцию унисонов, кварту унисонов* и т.д.), имея в виду не только интервал, образующийся между двумя тонами, но и то, что каждый из тонов поется унисоном певцов. Под термином *октавный унисон* прежде всего подразумевают октаву как таковую, т.е. акустическое свойство чистой октавы (наряду с чистой примой и чистой квинтой), имеющей ограниченное число биений, не учитывает унисонно-хоровую природу исполнения каждого ее тона. Работа над развитием многоголосия обычно проходит на различных стадиях репетиционного процесса. Например, при пении упражнений курса «Хоровое сольфеджио» постоянно проверяется интонационно-слуховая готовность певцов к «расщеплению» унисона. Чрезвычайно полезно использовать в качестве вспомогательного материала упражнения или небольшие произведения, где унисоны перемежаются с двух-, трехголосными созвучиями. В таких упражнениях вырабатываются навыки точного исполнения как созвучия (например, интервала, трезвучия) после унисона, так и унисона после созвучия. Распространенные варианты такого упражнения — прима, секунда (или терция), прима (пример 1 а, б, в, г). Хоровые упражнения могут также состоять из одних больших секунд или быть преобразованы в более сложные построения — квинту, терцию, квинту, септиму, квинту. Такие упражнения часто применял В.Г.Соколов. Более сложные многоголосные упражнения содержат важные задачи воспитания гармонического слуха и сознательного ориентирования в звучащей гармонии. Приведем в качестве примера несколько таких упражнений, заимствованных из «Краткой методы пения» Г.Я.Ломакина. В них представляют интерес задания: последовательность терций, обращенных в сексты; нахождение певцами квинтового и септового тона (I и II голоса) от нижней ноты (III голос); попеременное включение голосов в относительно неустойчивой гармонии с последующим выстраиванием тонического трезвучия.

Пример 1 (а, б, в, г)

Example 1 consists of four musical staves, each representing a different part: а, б, в, and г. Each staff is written in a single treble clef with a 4/4 time signature. The notes are connected by long, sweeping lines, indicating a continuous melodic or harmonic line. Part 'а' shows a sequence of notes with a sharp sign on the second measure. Part 'б' continues the sequence. Part 'в' shows a similar sequence with a sharp sign on the second measure. Part 'г' shows a sequence of notes with a sharp sign on the second measure.

Пример 2 (а, б, в, г)

Example 2 consists of four musical staves, each representing a different part: а, б, в, and г. Each staff is written in a single treble clef with a 4/4 time signature. The notes are connected by long, sweeping lines, indicating a continuous melodic or harmonic line. Part 'а' shows a sequence of notes. Part 'б' continues the sequence. Part 'в' shows a similar sequence. Part 'г' shows a sequence of notes with a sharp sign on the second measure.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

Пример 3

Г. ЛОМАКИН
«Краткая методика пения»

Andante

C. *p*

A. *p*

f *p*

Г. ЛОМАКИН
«Краткая методика пения»

Allegretto

I. *p* *f* *p*

II. *p* *f* *p*

III. *p* *f* *p*

f *p*

p *pp* *f*

Г. ЛОМАКИН
«Краткая методика пения»

Andantino

p *f*

f *p*

Пример 4



Пример 5

Andante



Проверенным приемом развития многоголосного пения являются каноны.

На начальном этапе применяются простейшие в мелодическом отношении каноны, насчитывающие буквально несколько тактов (пример 5).

Работа над многоголосием в продвинутом хоре

С усложнением технических задач в хоровой партитуре, когда количество голосов увеличивается до 5 — 7 (при этом голосоведение для хоровых партий оказывается неудобным), возникает иной уровень требований к воспитанию в коллективе навыка многоголосного пения. Это напрямую связано с решением более сложных задач хорового строя и ансамбля.

Так, например, в детском хоре, рабочий диапазон которого, как правило, меньше двух октав (точнее, октава с квинтой-секстой), длительное использование многоголосной фактуры вынуждает каждую отдельную хоровую партию располагаться в довольно узкой, обособленной регистровой зоне, часто не совпадающей с удобными для пения рабочими нотами. Различные тесситурные условия требуют применения *искусственного ансамбля*, при котором хормейстеру необходимо следить не только за точным интонированием певцов в различных тесситурах, но и за правильностью

образования регистров, за тембровыми особенностями хоровой партии и всего хора. Так, в некоторых хоровых партитурах партия первых сопрано может быть записана высоко, а партия вторых альтов — низко (достаточно вспомнить, например, некоторые части духовно-литургической музыки Д. С. Бортнянского, П. Г. Чеснокова, А. Д. Кастальского). В этом случае у первых сопрано будет преобладать головное звучание, у альтов — грудное. Сочетание различных регистров, их выравнивание в единой плоскости тембрового звучания, безусловно, сугубо ансамблевая проблема, которая в рабочем порядке будет связана с решением вокально-технических задач. Тоны аккорда, поющие в различных вокальных манерах, часто кажутся звучащими фальшиво, нестройно по причине несогласованности тембров между собой. Верхние ноты аккорда, имея преимущественно головное звучание, обладают иным частотным спектром, нежели нижние.

При исполнении многоголосных произведений можно встретиться и с другой проблемой — динамическим «разряжением» звучности хора (ослаблением силы звука). Достижение равномерного по силе и плотности звучания в каждой партии соотносится не только с понятием искусственного или тембрового ансамбля, упомянутых выше, но и с проблемой строя, его главных разновидностей — гармонического и мелодического. Поэтому дирижер хора, выбирающий многоголосное произведение для разучивания, обязательно учитывает качественное состояние своего коллектива, его *подвижность* в преодолении тесситурных и других трудностей в *многоголосной фактуре*. В последовательности овладения стройным многоголосным пением следует рекомендовать репертуар, где хоровые партии не замкнуты на узком диапазоне и охватывают *несколько регистровых зон*, как *удобных* в тесситурном отношении, так и *относительно удобных*, находящихся чуть выше или ниже основных *рабочих нот*.

Ключевые слова: унисон, интервалы, многоголосие, хоровые партии, задача, ансамбль, репетиция, процесс, прием.

Короткие выводы. Усвоение теоретического материала по теме «Основные репетиционные приемы работы с отдельными хористами, ансамблями, хоровыми партиями и всем коллективом» необходимо каждому дирижеру, так как обладая этими знаниями он сможет использовать их в практической деятельности.

Контрольные вопросы

1. Как вы думаете, с какой целью известный хормейстер Н.М. Данилин рекомендовал: «В партии спеваться парами, потом маленькой группой. Спеться с соседом, почувствовать его дыхание, биение его сердца. Если у него кончается дыхание, тянуть, пока он берет дыхание. Это и есть цепное дыхание. Отсюда начинается ансамбль»?
2. Каковы интонационная природа и механизм исполнения простых интервалов?
3. Каковы особенности исполнения диатонических и хроматических интервалов?
4. Каким образом работа над многоголосием проходит на различных стадиях репетиционного процесса?

Литература

1. Осенева М.С. Самарин В.А. Хоровой класс и практическая работа с хором - М., Академия, 2003г.
2. Чесноков П.Г. Хор и управление им - М., Музгиз, 1961г.
3. Егоров А.А. Теория и практика работы с хором - Л., 1951

Тема 16. Приёмы хорового изложения

Основные вопросы

- I. 1. Приёмы хорового изложения:
 - а. выразительные возможности хора
 - б. соотношение хоровых партий
 - в. колористические приёмы
 2. Сокращения и условные обозначения
 3. Использование хоровых приёмов
- II. Стили хорового изложения:
 1. Строгий
 2. Свободный

Цель: Теоретическое изучение материала по основным вопросам хорового изложения (приёмы), стилей хорового письма, необходимых для анализа хоровых партитур, знания особенностей и закономерностей выразительных возможностей хорового коллектива.

В теории хорovedения наряду с изучением различных составов хора (детского, женского, мужского, смешанного, неполного, многохорного), выразительных и исполнительских возможностей хоровых партий (С А Т Б) и специфических элементов хоровой звучности (ансамбля, строя, дикции) важное значение имеет разработка вопроса о приёмах хорового изложения (хорового письма).

Приёмы хорового изложения

1) Приёмы хорового изложения – это специфические, свойственные данному виду музыкального творчества, приёмы изложения материала. С одной стороны, они тесно связаны с определённым общим типом фактуры, использованным композитором в произведении (гармонической, полифонической, смешанной), с другой – с жанрово-исполнительской спецификой хора. В зависимости от их функционального значения приёмы хорового изложения могут быть разделены на *три группы*. Наиболее

отчётливо они выявляются при анализе произведений, написанных для смешанного хора полного состава (с+а+т+б).

а) К первой группе относятся приёмы, связанные с использованием выразительных возможностей состава хора:

1. Общехоровое изложение – tutti (М.И.Глинка «Москва»,)
2. Изложение неполным составом хора (Р.Шуман «Ночная тишина»).
3. Изложение хоровыми группами (П.Г.Чесноков «Не цветочек в поле вянет», В.Воробьёв «Прынясі ты, Божа»).
4. Изложение хоровыми партиями – «чистые тембры» (А.А.Давиденко «На десятой версте», В.Воробьёв «Спатканне»).
5. Разделение партий – divisi (А.А.Егоров «Ликуй, Октябрь», Атрашкевич «Да маці Божай Будслаускай»).

б) К второй группе относятся приёмы, определяемые соотношением хоровых групп или партий:

1. Изложение основного музыкально-тематического материала (мелодии) различными партиями хора (В.Н.Салманов «Издалека», Э.Ханок «Было у салдата два полі»).
2. Передача мелодии из одной партии в другую (Д.И.Аракишвили «О поэте», В.Кузнецов «Пайшоу коцік у лясок» («Калыханкі»).
3. Постепенное включение и выключение хоровых групп или партий (А.В.Александров «Горы», В.С.Калинников «Кондор»).
4. Сопоставление и обособление хоровых групп или партий (А.Т.Гречанинов «Лягушка и вол», Д.Д.Шостакович «Как меня младу-младёшеньку», В.Кузнецов «Зазвінелі чарачкі на стале»).
5. Дублирование - в виде удвоения (Б.С.Шехтер «За Днестром») и в виде унисона (Н.А.Римский-Корсаков «Татарский полон»)
6. Перекрещивание (С.И.Танеев «На могиле», А.Мдивани «Веснянка»).

7. Наложение (Д.Д.Шостакович «На улицу»).

8. Окружение (В.Я. Шебалин «Берёзе»).

в) К третьей группе относятся колористические приемы:

1. Пение с закрытым ртом (П.Бородин «Грёзы», И.Мациевский «Господи помилуй»).

2. Пение на определённый гласный звук (М.В.Коваль «Траурный прелюд», В.Кузнецов «Няхай кату усё ліха» («Калыханкі»).

3. Пение на определённый слог или слово (Ж.Бизе «Арлезианка», В.Воробьёв «Прынясі ты, Божа»).

4. Звукоподражание (А.Г.Новиков «Барыня», А.Мдивани «Ой, сівы конь бяжыць»).

5. Глиссандо (Д.Д.Шостакович «Казнь Степана Разина», С.Бугасов «Сонца на Купалу»).

6. пение басов-октавистов (М.В.Коваль «Слёзы»).

7. Фальцетное пение (М.Равель «Николетта»).

8. Форшлаг (Б.С.Шехтер «Море в ярости стонало», В.Воробьёв «Спатканне»).

9. «Эхо» (А.А. Егоров «Тайга»).

10. Заполнение (В.Н.Салманов «Ветры буйные»).

11. Мелодекламация – исполнение звуков неопределённой высоты говорком, шёпотом, криком (А.А.Давиденко «Подъём вагона», И.Мациевский «Господи помилуй»).

2) Сокращения и условные обозначения

Для обозначения составов хора и отдельных приёмов хорового изложения в хороведении принята условно сокращённая система записи (здесь несколько уточнённая и дополненная). Используются следующие сокращения и условные обозначения.

Д – партия дискантов

С – партия сопрано

А – партия альтов

T – партия теноров

B – партия басов

+ - сочетание партий; например $C+A+T+B$.

Если знак + стоит между обозначениями хоровых партий, заключёнными в скобки, имеются в виду их сопоставление или обособление; например:

$(C) + (A+T+B)$ или $(C+A) + (T+B)$.

I – голоса (партии)

II – голоса (партии)

III – голоса (партии)

IV – голоса (партии)

Если в результате деления партии приобретают самостоятельное значение, цифры ставятся непосредственно после обозначения партий; например: $CI + CII + AI + AII$. Если деления временные (*divisi*), цифры заключаются в скобки; например $C(I + II) + A(I + II)$. Римскими цифрами обозначаются хоры в многохорном составе; например:

$I(C+A+T+B) + II(C+A+T+B)$.

- постепенное включение хоровых групп или партий, например: $C-A-T-B$.

= Дублирование.

Если знак = стоит непосредственно между обозначениями партий, заключёнными в скобки, имеется в виду октавный унисон или удвоение; например: $(C) = (A)$, $(C+A) = (T+B)$.

X - перекрещивание партий; например: $C \times A$.

Указанные приёмы изложения свойственны любому виду хорового творчества – как а *capella*, так и с сопровождением. Вместе с тем можно говорить о преимущественном использовании некоторых приёмов в том или ином виде хорового творчества. Например, в хоре с сопровождением значительно чаще, чем в хоре а *capella* используются «чистые тембры»,

всякого рода удвоения, унисон (оратория Г.В.Свиридова), - в то же время такие приёмы, как пение с закрытым ртом, пение басов-октавистов, различное звукоподражание, более характерны для произведений без сопровождения (хоры А.А.Егорова).

3) В хоровом творчестве наблюдаются различные тенденции в использовании указанных приёмов, что связано с содержанием произведения и типом фактуры, с одной стороны, и с общим стилем хорового изложения - с другой:

1. использование в произведении только одного приёма хорового изложения -- встречается редко, преимущественно в старинной хоровой музыке (хоралы И.С.Баха);
2. использование какого-либо одного-двух приёмов, взятых в основу изложения, при наличии ряда других приёмов. Это характерно для хорового творчества XIX (хоры П.И.Чайковского, Р.Шумана и др.);
3. использование в одном произведении самых разнообразных приёмов хорового изложения, что свойственно современной хоровой музыке (хоры П.Г.Чеснокова, М.В.Коваля и др.). Причём, наряду с сопоставлением нередко возникает одновременное сочетание ряда приёмов. Например, в эпизоде из поэмы Д.Д.Шостаковича «Смолкли залпы запоздалые» одновременно сочетаются: общехоровые изложения, *divisi*, дублирование, перекрещивание, обособление хоровых партий, пение с повторением одного слова «спите» (колористический приём).

Строгий и свободный стили хорового изложения

Связь тех или иных приёмов хорового изложения с особенностями хорового стиля очевидна. Хоровой стиль – понятие сложное; это совокупность всех особенностей хоровой фактуры композитора, определяемых общим содержанием его творчества и отражающих

характерные черты его музыкального языка. Каждый композитор имеет свой стиль. Если же иметь в виду общую тенденцию развития хорового искусства, то условно можно говорить о двух основных стилях хорового изложения: строгом («классическом») и свободном («современном»).

1. Строгий или классический стиль хорового изложения отличаются очень экономным и рациональным использованием выразительных средств, ясностью и определенностью хорового состава (*divisi*, как правило, отсутствуют), широким применением средств полифонического развития (в первую очередь, имитационной полифонии), относительно ограниченным использованием приёмов хорового изложения, выразительностью и удобством хоровых партий.

Он характерен для творчества старых мастеров-полифонистов нидерландской (франко-фламандской) и итальянской школ (Жоскен Дебре, О.Лассо, Д.Палестрина, К.Монтеверди, А. Лотти), а также И.С.Баха, Г.Ф.Генделя, В.А.Моцарта, Д.С.Бортнянского, С.И.Танеева, Н.Д.Лентовича, А.А.Давиденко и др. Наиболее отчётливо черты этого стиля проявляются в строгом четырёхголосии смешанного хора а *capella* классического состава: С+А+Т+Б.

2. Свободный или современный стиль хорового изложения характеризуется весьма широким и разнообразным использованием хоровых выразительных средств, как в хоровом творчестве вообще, так и в каждом отдельно взятом произведении; изменчивостью и прихотливой переменностью хорового состава на протяжении одного произведения (обычно при широком применении *divisi*); смешанным характером фактуры (сочетание гармонического и полифонического изложения при особенно интенсивном использовании средств подголосочной полифонии); большим разнообразием приёмов хорового изложения; особым вниманием к темброво-колористической природе хора, приводящим подчас к инструментальной его трактовке. Некоторые черты этого стиля мы уже встречаем в оперно-хоровом творчестве А.П.Бородина и М.П.Мусоргского, но наиболее полное

выражение он получил в хоровом творчестве композиторов XX века – С.В.Рахманинова, В.С.Калинникова, П.Г.Чеснокова, А.Д.Кастальского, Д.Д.Шостаковича, В.Я.Шебалина, М.В.Коваля, Г.В.Свиридова, В.Н.Салманова, Ф.Пуленка, К.Орфа, Б.Бриттена.

Наиболее отчётливо черты современного хорового стиля проявляются в свободном многоголосии (*divisi*) полного смешанного хора большого состава: С(I+II) + А(I+II) + Т(I+II) + В(I+II) или С(I+II+III) + А(I+II+III) + Т(I+II+III) + В(I+II+III) – как а *capella*, так и с сопровождением.

Нередко черты строгого и свободного стиля хорового изложения сочетаются в творчестве одного автора. Например, при явном тяготении А.А.Давиденко к лаконизму классического стиля в его творческом наследии есть сочинения, написанные в свободной хоровой манере («Рабочий май», «Чеченская сюита», «Гармонь»); один из наиболее ярких представителей современного хорового письма В.Н.Салманов в некоторых своих последних хоровых опусах приближается к строгой сдержанности хорового стиля («Три хора на стихи С.А.Есенина»). Сочетание элементов строго и свободного стиля порой может встретиться и в одном произведении (Д.Д.Шостакович «Казненным»).

Предлагаемая классификация основных хоровых стилей – как и их характеристика – в значительной степени условна. Это сделано с целью определённой систематизации материала. Вопрос о стиле хорового изложения тоньше, глубже и шире. Его изучение – предмет специального исследования. Анализ же приёмов хорового изложения способствует более полному и чёткому представлению о специфических выразительных средствах хора, о чертах хорового стиля композитора.

К л ю ч е в ы е с л о в а: хоровые партии, изложение, приемы, исполнение, голоса, соотношение, колористические, функции, стиль, хоровые группы.

К о р о т к и е в ы в о д ы. В хороведении важное значение имеет вопрос о приёмах хорового изложения (хорового письма). Приёмы тесно связаны с определённым общим типом фактуры, использованном композитором в

произведении (гармонической, полифонической, смешанной), а также с жанрово-исполнительской спецификой хора. Исходя из этого, выделяют три вида хорового изложения: приёмы, связанные с использованием выразительных возможностей состава хора, приёмы, определяемые соотношением хоровых групп или партий и колористические приёмы. Наиболее отчётливо они проявляются в смешанном составе хора. Некоторые приёмы хорового изложения требуют специальных обозначений.

В зависимости от эпохи, в которую было написано то или иное произведение, хоровые приёмы могут быть представлены только одним видом хорового письма, либо 2-3, а в современной музыке их может быть множество одновременно. В связи с этим выделяют 2 вида хорового изложения: строгий и свободный.

К о н т р о л ь н ы е в о п р о с ы

1. Какие Вы знаете приёмы хорового изложения?
2. Какие группы изложения выделяют в хоровой музыке?
3. Расскажите подробнее о каждой из них. Приведите примеры.
4. Каким знаком обозначается сочетание хоровых партий?
5. Если вы хотите обозначить постепенное включение хоровых групп или партий, какой знак Вы поставите?
6. Что обозначает знак «X»?
7. Какие условные обозначения Вы знаете ещё?
8. Чем отличается строгий стиль изложения от свободного?
9. В творчестве каких композиторов можно встретить строгий стиль хорового изложения?
10. Можно ли встретить сочетание строгого и свободного стиля изложения в творчестве одного композитора? Приведите пример.

Л и т е р а т у р а

1. Кеериг О.П. Хороведение - С-П., 2004
2. Осеннева М.С., Самарин В.А. Хоровой класс и практическая работа с хором - М., 2003

3. Левандо П.П. Анализ хоровой партитуры. Методическое пособие. - Л., 1965

Тема 17. Основные этапы работы над хоровым произведением.

Подготовительная работа дирижера над партитурой.

(Становление исполнительского замысла)

Основные вопросы

1. Подбор учебного и концертного репертуара.
2. Подготовительная работа дирижера над партитурой.
3. Сопоставительный анализ музыки и поэтического текста сочинения, роль и значение логических и психологических пауз.
4. Роль и значение знаков препинания.
5. Специфика анализа формы хорового произведения.
6. Типы взаимосвязи музыкальных средств.
7. Анализ исполнительских средств и дирижерских приемов реализации трактовки сочинения.

Цель: Изучение методики целостного исполнительского анализа хорового произведения (анализа музыки, роли и значения знаков препинания, логических и психологических пауз, взаимосвязи музыкальных средств и т.д.) с целью использования в дальнейшей практической деятельности.

Подбор учебного и концертного репертуара

Труд музыканта-исполнителя — это постоянное, упорное приближение к идеалу, к наиболее глубокому и всестороннему раскрытию содержания исполняемого произведения.

Произведения, предназначенные для разучивания в хоре, должны соответствовать его оптимальным возможностям, уровню профессиональной подготовки певцов и, что особенно важно, обладать высокими художественными качествами. Подбирая репертуар, дирижер обязан учитывать вокальные особенности коллектива, способность справляться с техническими задачами в произведениях. Брать сразу сложные и объемные

произведения не следует. Для хористов разучивание и исполнение трудного сочинения может оказаться неразрешимой проблемой, что в итоге скажется на продуктивности работы коллектива, может вызвать физическое утомление и даже негативное отношение к сочинению. Сложное произведение, как показывает практика, нужно включать в репертуар весьма осторожно, с обязательным учетом всей последовательности его изучения. В то же время и количество легких произведений должно быть ограничено, так как облегченный репертуар не всегда служит стимулом профессионального роста коллектива. Главное — чтобы репертуар был интересен хористам. Поддержание этого интереса дает огромные преимущества в работе.

При подборе репертуара следует учитывать стилистическую и жанровую направленность музыки. Успешно концертирующий хоровой коллектив имеет в перечне исполняемых им произведения различных эпох и композиторских школ. Это могут быть сочинения старинных мастеров (добаховский период) и сочинения композиторов-полифонистов (включая И.С.Баха), венских классиков, композиторов-романтиков, представителей современных зарубежных композиторских школ; в русской музыке — произведения композиторов доглинкинской поры (духовная и светская музыка, канты) и классические сочинения; современная отечественная музыка. Отдельной страницей репертуарного списка могут стать обработки народных песен, выполненные выдающимися композиторами и дирижерами. Песенный жанр, может быть представлен романсами и песнями русских композиторов — М.И.Глинки, П.И.Чайковского, А.С.Аренского, А.Т.Гречанинова, Вас. С. Калинникова, Вик. С. Калинникова.

Не менее половины репертуара должны составлять хоры *a cappella*. Это подтверждается опытом работы многих коллективов, обладающих хорошей вокально-хоровой выучкой, которые могут представить полную концертную программу музыки *a cappella*.

Для развития хорового коллектива важно не замыкаться в рамках какого-либо одного направления (например, только культовой музыки или только легкого, полужанрового песенного жанра). Относительно работы, например, с детским хором Г. А. Струве в книге «Школьный хор» говорит об очень важном факторе, связанном с чувством меры, когда расчет репертуара на внешний эффект или излишняя академичность программы воспринимаются как крайности. В первом случае «увеселительный крен», умиление солистами — «маленькими вундеркиндами», лишние «бисы», спекуляция на модном репертуаре ничего, кроме вреда, не приносят. В другом, считает Г. А. Струве, — «при излишней академичности программы дети не должны превращаться в холодные клавиши пусть даже отлично настроенного "инструмента", не должны потерять прелести, обаяния, непосредственности исполнения, но в то же время — должны достичь академичности. Хормейстерам всегда надо помнить, что *детское хоровое искусство — самостоятельная область искусства с присущей ему детскостью.*

Регулярное посещение хормейстером концертов и выступлений различных исполнительских коллективов способствует ознакомлению с новыми хоровыми произведениями, дает повод к сравнительному анализу. Кроме того, дирижер обязан следить за публикациями песенно-хоровой музыки. У каждого практикующего хормейстера за годы работы с хором складывается необходимая домашняя библиотека хоровой и методической литературы, которая пополняется новыми поступлениями.

Художественная оценка произведений, включаемых в репертуар, налагает большую ответственность на руководителя.

Подготовительная работа дирижера над партитурой

Подготовительную работу дирижера над сочинением можно условно разделить на три этапа. Первый этап — это создание общего представления о музыке, об основных художественных образах. Второй — постепенное углубление в сущность изучаемого произведения. И, наконец, третий этап,

как итог всей предшествующей работы, знаменует окончательное формирование исполнительского замысла индивидуальной трактовки сочинения и плана ее реализации.

Итак, работа над произведением начинается со знакомства с ним в целом. Непосредственные впечатления, возникающие у исполнителя от первого проигрывания или прослушивания, позволяют ощутить степень выразительности музыки, избежать надуманных, предвзятых суждений. В то же время следует отметить, что прочтение дирижером партитуры (например, на фортепиано) не дает полного представления о ее звучании, так как раскрывает в однотембровой окраске лишь ритмические и звуковысотные соотношения отдельных элементов хоровой фактуры.

Воссоздание же последовательно развивающегося во времени музыкального образа, более или менее близкого к задуманному автором, зависит от творческого воображения дирижера, от его музыкально-слуховых представлений. Развить эту способность нелегко. Она приходит чаще всего с опытом практической работы с хором, в результате длительной репетиционной и концертной деятельности хорового коллектива. Но стремиться к внутреннему слышанию хорового звучания дирижеру необходимо. Чем полнее и ярче начальное представление о произведении, тем плодотворнее будет протекать вся последующая работа, тем легче увидеть в ней контуры будущего исполнительского плана.

Исполнительский анализ хорового произведения должен выявить ответ на следующие главные вопросы.

1. Какую мысль (содержание) передают авторы (анализ поэтического текста, если таковой имеется, и музыкальных средств, при помощи которых композитор передает то или иное содержание, рисует те или иные образы)?

2. Какими художественными средствами (темп ли это, динамика, агогика, тембр, артикуляционные приемы фразировки и др.) можно наиболее убедительно и ярко передать данное

содержание, воплотить его в реальном звучании?

3. Какими дирижерскими средствами и приемами (роль кисти, локтя, плеча, величина и объем жеста, способы передачи логической связи между фразами, подход к кульминации и т.д.) можно реализовать исполнительский художественный образ?

4. Какие вокальные, ритмические, интонационные, ансамблевые и другие технические трудности могут возникнуть перед дирижером в процессе реализации идеального исполнительского замысла?

Ответы на поставленные вопросы помогут решить главную задачу — донести до слушателя все богатство и значительность содержания произведения.

Сопоставительный анализ музыки и поэтического текста сочинения

Выявить содержание произведения можно и непосредственно из литературного текста. Однако здесь есть опасность, что дирижер примет свои субъективные впечатления за фактор объективный и незаметно для себя станет исполнителем не музыкального произведения, а его первоисточника, уподобившись тем самым артисту-чтецу. Чтобы этого не случилось, дирижер постоянно должен помнить, что он, прежде всего музыкант, интерпретатор музыки. Отсюда и другой подход к произведению, заключающийся в глубоком проникновении в духовный мир композитора и рассмотрении литературного содержания под углом зрения композитора — выразительности музыкальных красок. Результатом такого сопоставительного анализа должно быть установление сходства или расхождения замыслов поэта и композитора и нахождение путей ликвидации такого расхождения.

Значение поэтического текста для создания объективной интерпретации хорового сочинения становится еще более понятным, если вдуматься в специфику исполнительского искусства. Как уже отмечалось, главной особенностью первичного художественного образа, определяющей

возможность творческого подхода исполнителя к авторскому произведению, является многозначность, которая позволяет найти несколько вариантов исполнительского воплощения. В хоровом жанре, благодаря взаимодействию со словом, границы вариантной множественности содержания значительно сужаются, а само содержание предстает более определенным.

Все это говорит о том, *что анализ поэтического текста в единстве с музыкой способствует более глубокому изучению всех сторон музыкальной формы хорового произведения, пониманию замысла композитора, более эмоциональному восприятию художественного образа.* Начинать анализ музыкального произведения лучше всего с конкретных общественно-исторических условий, в которых протекала жизнь и деятельность поэта и композитора, формировались их эстетические взгляды; с определения основных черт хорового письма композитора, для чего, конечно, необходимо познакомиться с рядом его произведений. Факты, «открытые» в результате такого историко-стилистического анализа, нередко заставляют исполнителя взглянуть на произведение с несколько другой стороны, чем это принято было думать, увидеть в нем новые, неизвестные прежде черты.

В качестве примера приведем фрагмент анализа хора П.И. Чайковского «Соловушка», выполненного К.Б. Птицей: «Хор сочинен в ноябре—декабре 1889 года по просьбе Ф.Ф. Беккера — руководителя бесплатного хорового класса, организованного И.А. Мельниковым... Содержание хора связано с действительным событием в жизни Чайковского и является прощальным приветом композитора родине и своим друзьям перед длительной поездкой за границу (в Италию) в начале 1890 года». А вот фрагмент анализа хора А. Давиденко «На десятой версте», сделанного П.П. Левандо: «Хором "На десятой версте" (№ 7) завершается I часть оратории "Путь Октября", посвященная трагическим событиям первой русской революции. В основу его содержания положен

исторический факт, связанный с последствиями Кровавого воскресенья. В ночь на 13 января жертвы царской расправы были вывезены из Петербурга, и часть из них (88 убитых — в тексте "девятьюстами рогожных мешков") была свалена в общую могилу на Преображенском кладбище, расположенном в десяти верстах от города. Люди приходят сюда и клянутся отомстить за гибель своих товарищей». Несомненно, что такого рода сведения способствуют более верной и объективной трактовке сочинений композитора.

Ознакомившись с общей установкой, временем и событиями, о которых идет речь, нужно внимательно и вдумчиво прочитать литературный текст, логически оценив явления и образы, составляющие основу хорового произведения. Желательно проанализировать структуру текста — разбить его на части, объединенные общностью содержания, а каждую часть, в свою очередь, — на более мелкие структурные единицы; найти в каждой фразе главные ударные слова, помогающие донести до слушателя ее основную мысль. Ведь фразы разделяются на логические группы слов, т.е. на звенья, которые неразрывно связаны между собой (эти группы называют *речевыми тактами*). Объединяя внутри себя слова, связанные грамматически по смыслу, речевые такты разделяются с помощью *логических пауз* — остановок (перерывов) речи. Таким образом, логическая пауза выполняет сразу две функции: соединяет слова в группы (речевые такты) и отделяет группы одна от другой. Кроме логической, существует *психологическая* пауза. Если логическая пауза вызывается требованиями архитектоники и служит для ясности мысли, то психологическая вызывается эмоциональным подтекстом, настроением, чувством. Если логическая пауза — лишь средство более ясной передачи содержания, то психологическая сама по себе есть содержание. Поэтому психологическую паузу можно использовать как способ выделения слова, на котором уже стоит логическое ударение. В этом случае пауза может быть и раньше выделяемого слова, и

после него. Пауза перед словом направляет внимание слушающего на то, что будет; пауза после слова как бы останавливает его внимание на том, что было.

Логические и психологические паузы могут быть различной длительности. Как правило, длительность паузы определяет степень важности мысли, заключенной в разделенных ею словесных сочетаниях. Логическая пауза может не только совпадать с психологической, но и перерасти в нее. В принципе переход логической остановки в психологическую должен способствовать большей выразительности чтения. Однако такой переход уместен далеко не всегда. Преувеличенные остановки, затяжки пауз, не оправданные смыслом текста, могут привести в речь только ложную глубокомысленность, неестественность, деланность, манерность.

Роль и значение знаков препинания

Большую роль для осмысления и выразительного чтения текста имеет внимательное отношение к знакам препинания, поскольку в поэтических произведениях пунктуация выполняет не только логико-грамматические, но и художественно-выразительные функции. Исходя из художественного замысла, поэт может отступать от правил применения знаков препинания. Отсюда многозначность запятых, точек, многоточий, требующая в каждом случае особого воплощения и в живой речи, и в музыке.

Так, запятая, если она разделяет мысль на части в противопоставлениях, приобретает характер глубокой цезуры. Поставленная при обращении, в причастных и деепричастных оборотах, запятая, как правило, не отмечается паузой. В перечислениях она подчеркивается люфт-паузой (мгновенным перерывом между словами), способствуя выделению каждого последующего слова и привлекая к нему внимание. Точка с запятой нередко помогает объединить отдельные детали в единую картину, способствуя контрастности соседних разделов:

Казак гнал коня,

Врага догонял
В дыму Заднепровских развалин;
Да пулею злой,
Свинцовой пчелой,
Был в самое сердце ужален.

М. Танк

В других случаях точка с запятой между двумя законченными по мысли предложениями подчеркивает их взаимосвязь и взаимозависимость:

Мать послала сыну думы ранней-ранью;
Возвратились эти думы к ней ветрами.
Мать послала к сыну слезы, запечалась;
Темной тучей эти слезы возвращались.

М. Танк

Неоднократно повторяемая точка с запятой, соединяющая короткие предложения, способствует созданию ощущения стремительно развертывающегося действия:

Катятся ядра; свищут пули;
Нависли хладные штыки.

А. Пушкин

Многочисленны и другие знаки препинания. Многоточие, например, может передавать взволнованность, эмоционально насыщенную паузу, неожиданный переход к новой теме, резкую смену характера повествования, недосказанность. Тире, прерывающее начатую речь, имеет целью либо разъяснить то, что находится перед ним, либо противопоставить одно явление другому, либо подготовить слушателя к последующему неожиданному слову или действию. Даже точка, и та многозначна. Как правило, она показывает завершение мысли и законченность предложения. В этом случае

она требует после себя сравнительно длительной паузы. Однако нередко точка, стоящая в конце предложения, предполагает развитие мысли в следующем (следующих) предложении. Это бывает, когда нужно передать непрерывное нарастание рассказа, его движение вперед или создать ощущение единства, цельности воплощаемой картины. Тогда голос на точке понижается гораздо меньше, а пауза между предложениями становится в какой-то мере соединительной.

Конечно, творческая свобода дирижера и певцов в передаче оттенков пунктуации ограничена композиторским прочтением поэтического текста, зафиксированным в музыке. Однако осознание исполнителем всех компонентов образного выражения поэта, в том числе и пунктуации, благотворно скажется на формировании своего, индивидуального видения сочинения, свободного от влияния уже известных его трактовок, и в то же время на формировании объективного исполнительского замысла. Недостаточно внимательное отношение руководителя хора к логическому прочтению текста, и к знакам препинания в частности, могут быть причиной грубых ошибок в исполнительском прочтении музыки, формообразовании, фразировке, ведущих к искажению смысла произведения.

В качестве примера сошлемся на типичную ошибку, встречающуюся у большинства исполнителей хора В.Я. Шебалина «Мать послала к сыну думы» на стихи М. Танка, цитируемые выше, из-за того, что композитор, по-видимому, не обратил должного внимания на точку с запятой в конце первого стиха каждой строфы, перебросив мелодию на последнем слове стиха на октаву вверх, исполнители берут перед этим словом дыхание и тем самым присоединяют его к последующему стиху, что принципиально меняет смысл текста. В результате приведенные выше строки звучат так:

Мать послала к сыну думы;

Ранней-ранью возвратились эти думы к ней ветрами.

Мать послала к сыну слезы;

Запечалясь, темной тучей эти слезы возвращались.

Нужно ли говорить, что такая пунктуация не имеет ничего общего со стихотворением, с образами, задуманными поэтом?

Очень важный момент — учет дирижером особенностей взаимодействия музыкального метра и синтаксиса со строением текста. Предпосылки этого взаимодействия обусловлены тем, что поэтическая речь, в отличие от прозы, имеет, подобно музыке, определенную временную (метро-ритмическую) организацию, расчленяясь на сопоставимые между собой отрезки.

С соотношением музыкальных и словесных ударений связан один из важнейших моментов исполнительской интерпретации — определение границ фразы, длительности и пределов фразировочного дыхания. В основе той или иной трактовки таких границ лежит важная особенность музыкальной речи — зависимость выразительности мотива (и вообще любого построения) от его положения по отношению к сильной и слабой долям такта.

Из сказанного понятно, какое большое значение имеет глубокий и разносторонний анализ поэтического текста для становления дирижерской трактовки хорового произведения. Но, как уже отмечалось, хоровое произведение носит синтетический характер, воздействуя на слушателя одновременно и словом, и музыкальными средствами. Специфика жанра обуславливает необходимость комплексного анализа поэтического текста и музыки, рассматривающего оба компонента хорового произведения в их единстве.

Взаимодействие музыки и текста в таком комплексном сопоставительном анализе оценивается с точки зрения:

- ◆ соответствия формы и структуры стихотворения и музыки (композиционный уровень);
- ◆ взаимодействия музыкальных и поэтических средств выразительности (художественно-выразительный уровень);
- ◆ общего соответствия поэтических тем и музыкальных образов.

Специфика анализа формы хорового произведения

Остановимся теперь на анализе музыкальной формы и выразительных средств музыки, с помощью которых композитор воплощает то или иное содержание стихотворения.

Форма сочинения, ее многочисленные особенности есть непосредственная сторона выражения идей и чувств композитора. Это понятие, по существу, объединяет все музыкальные средства, используемые в сочинении композитором. В более узком значении под формой подразумевается строение, структура музыкального произведения. Определение структурной функции отдельных частей произведения, их роли в структуре целого для исполнителя очень важно. Музыкальная фразировка, являющаяся главным фактором исполнительской выразительности, в большей степени зависит именно от структурного строения сочинения, от деления на предложения, периоды, фразы, мотивы. С анализом структуры самым непосредственным образом связаны вопросы расчлененности, цензурности, весьма существенные для логичного и выразительного исполнительского «произнесения» музыки.

На фоне непрерывности звукового потока, широкой певучести, свойственной хоровому пению, цезуры, дыхание и другие исполнительские «знаки препинания», оттеняющие грани мотивов, предложений, частей, способствуют большей рельефности и ясности музыкальной речи. Для исполнителя немаловажно, какую именно — экспозиционную, закрепляющую, развивающую или завершающую функцию выполняет данная часть. В зависимости от этого он может выбрать соответствующий темп, динамику, артикуляцию и другие средства выражения. Здесь необходимо отметить два важных для исполнителя обстоятельства: первое — строение музыкальной формы отдельных сочинений или их частей нередко обнаруживает возможность различного толкования, различных трактовок (двухчастная репризная или трехчастная, периодичность или дробление с суммированием, единое строение или дробление с замыканием); второе — для вокальных и хоровых форм очень характерно взаимопроникновение раз-

личных принципов формообразования, приводящее к синтетическим формам: куплетной, варьированной, сквозной. Несмотря на специфичность, в них достаточно ярко выражены признаки привычных форм — простой или сложной двухчастной, трехчастной, рондо и т.п.

Такая многовариантность трактовки форм дает исполнителю широкий простор для творчества и в то же время возлагает на него огромную ответственность. Исходя из выбора, он может подчеркнуть черты либо той, либо другой структуры, отчего существенно изменится художественный образ произведения и восприятие его слушателями. Поэтому для исполнителя так важно чувство формы. У одних это чувство почти врожденное, они интуитивно ощущают целое, составляющие его крупные грани формы, замкнутые «волны» развития музыки. У других постижение формы требует длительного, кропотливого анализа. Однако вне зависимости от того, превалирует ли в исполнителе способность к интуитивно-стихийному постижению вещей или осознанно-аналитическому, внимательное отношение к структурному строению сочинения, к его композиции и фразировке является требованием для всех.

В связи с этим укажем на один важный момент. Несмотря на разнообразие композиционных структур, с которыми сталкивается исполнитель в ходе изучения произведения, все они могут быть сведены к трем категориям: общие, особенные и специфические. Для самого сочинения все эти категории одинаково важны, но для исполнительского анализа их роль далеко не равноценна. Постигание общих категорий формы способно дать исполнителю лишь общее понятие о самых основных свойствах конструкции, ее логике, способно наметить вехи исполнительской драматургии. Гораздо важнее для исполнителя увидеть и оценить модификацию структуры, то особенное, что отличает ее от других. И наконец, еще одно качество — умение исполнителя оценить специфические особенности формы данного сочинения, определяющие его индивидуальность, неповторимость. Степень

овладения этим навыком зависит от опыта исполнителя, знания хоровой литературы, чуткости и наблюдательности художника.

После изучения структурного строения сочинения и его разделов можно переходить к анализу выразительных средств и элементов музыки, с помощью которых воплощается художественный образ (лад, мелодический рисунок, темп, метр, ритм, гармония, полифония, динамика, тембр, регистр, фактура, штрихи и т.п.).

Естественно, что для глубокого анализа необходимо разобраться в роли, как отдельных средств, так и их взаимодействия. Прежде всего, надо иметь в виду, что каждое отдельное средство не имеет раз навсегда заданного выразительного значения. Например, движение мелодии вверх в одних и тех же ритмических, гармонических, динамических, фактурных условиях воспринимается как усиление активности, возрастание напряженности, а в других — как успокоение, затухание. Длительное повторение мажорного тонического трезвучия может быть в одних условиях выражением силы, уверенности, в других — полного покоя, неподвижности. В то же время всякое средство имеет свой круг основных музыкально-выразительных возможностей, то есть область наиболее естественного применения. Реализация той или иной из этих возможностей всякий раз зависит от конкретных условий, взаимоотношений с другими средствами, общего музыкального контекста. Кроме выразительных возможностей (или шире — содержательных, включая сюда и изобразительные), музыкальные средства обладают и возможностями формообразовательными. Так, к числу возможностей тонического трезвучия относится не только уже упомянутая возможность передавать посредством его чувство уверенности или покоя, но и завершать музыкальную мысль.

Типы взаимосвязи музыкальных средств

Типы взаимосвязи музыкальных средств могут быть различными. Очень часто встречается *параллельное взаимодействие* (первый тип), при котором средства действуют как бы в одном направлении, способствуют все вместе и

каждое в отдельности достижению приблизительно одного и того же эффекта. Другой тип — *отношения взаимодополняющие*, когда одновременно действующие средства раскрывают существенно различные стороны музыкального образа. И, наконец, третий тип — *взаимопротиворечивое одновременное действие средств*, при котором создаются принципиально отличающиеся друг от друга эффекты. Умение, верно, определить характер взаимодействия различных средств весьма существенно для понимания художественного образа произведения. Один из главных принципов художественного воздействия произведения искусства заключается в том, что важный выразительный эффект, значительный художественный результат обычно достигается с помощью не одного какого-либо средства, а одновременно нескольких, направленных к одной и той же цели. Этот принцип *комплексного воздействия* дополняет принцип *совмещения функций*, отражающий требование экономии средств, который состоит в том, что художественные средства служат обычно достижению не одного эффекта, а одновременно нескольких. На этих двух принципах и строится методика целостного исполнительского анализа хорового произведения.

Каждое построение рассматривается с различных сторон, ему дается целостная характеристика. Причем лучше, если исполнитель будет идти от выразительного эффекта к средствам, с помощью которых он осуществлен, а не наоборот. При таком подходе ярче выявляются факторы, непосредственно связанные с экспрессией, что в исполнительском анализе особенно важно. Дирижеру необходимо проследить линию развития музыки и каждого голоса в отдельности, найти кульминацию всего произведения и кульминации частей, выявить динамически напряженные и спокойные разделы формы. Для определения веса той или иной кульминации нужно рассмотреть все средства, участвующие в ее образовании: с мелодической вершиной может совпадать вершина тонального плана, диссонантности или ритмическая кульминация. Такой анализ элементов музыкальной выразительности должен завершиться определением и затем сравнением волн

нарастания и убывания гармонической яркости с волнами мелодическими, ритмическими, темповыми, динамическими и т.д. Осознание кульминации будет более глубоким, если исполнитель представляет себе пути подхода к ней и последующего спада, если он знаком с законами мелодического движения.

Напомним, что кроме обычных «вершинных» кульминаций довольно часто встречаются и другие их виды. Такова, например, тихая кульминация, выделяющаяся не силой звучания, а наоборот, его минимумом, или низкая кульминация, которая достигается не восходящим, а нисходящим крещендо, или, во всяком случае, взятая не на самых высоких звуках. Эти особенные разновидности кульминаций используются, как правило, в целях необычайно сильной, изысканной экспрессии.

Исполнителю хорового произведения очень важно определить роль каждого голоса в фактуре, сравнительное значение различных элементов фактуры — первостепенных или отходящих на второй план. Нередко из-за недостаточного внимания дирижера к тематически содержательным голосам, если они находятся не вверху, а в середине или внизу хоровой партитуры, существенные для понимания произведения моменты остаются нераскрытыми. Особенно большое значение имеет фактурный анализ при работе над полифоническим произведением. Вряд ли, например, возможно хорошее исполнение фуги без умения отличить проведение темы от противосложения или интермедии.

Располагая сведениями об отдельных выразительных элементах произведения или его части, нужно сличить и свести факты воедино и постараться представить характер музыки в целом, попытаться ответить на вопрос: о чем говорит тот или иной факт, какой художественной цели он служит. Единичные факты следует связывать и друг с другом, и со стилем произведения в целом, видеть за ними определенный образно-эмоциональный смысл и содержание.

Исследуя звуковой образ, характер темы, мелодии, гармонии, фактуры, нужно постараться вызвать в своем воображении какие-то жизненные ассоциации. Они помогут достигнуть такого важного результата анализа, как пробуждение в исполнителе чувств, сопричастных переживаниям автора.

Предположим, что дирижер глубоко прочувствовал и осмыслил содержание сочинения, его основные образы, определил главную и частные кульминации, линии развития. Но такое постижение — лишь предварительное условие верной интерпретации. Замысел композитора, зафиксированный в нотной записи, требует материализации в реальном музыкальном звучании — исполнении. Поэтому именно теперь можно переходить к следующему этапу исполнительского анализа — поиску средств и приемов наиболее убедительной реализации авторского замысла.

Какими же средствами располагает исполнитель, чтобы донести до слушателя содержание произведения? Известно, что музыка передает смысл сочинения при помощи звука, используя такие его свойства, как высоту, длительность, силу (громкость) и тембр. Этими же свойствами звука оперирует музыкант-исполнитель. Он может сыграть данную мелодию с большей или меньшей одухотворенностью, ярче или бледнее, может выделить или затушевать голос, увеличить или замедлить темп, найти особенный тембр для выражения определенного характера образа и т.д.

Значение таких, на первый взгляд, скромных возможностей звука очень велико. Достаточно одного изменения темпа и фразировки, чтобы изменить музыку вплоть до возникновения другого образа. Пользуясь изменениями только темпоритма и динамики как средствами расчленения и объединения, нарастания и спада, исполнитель может существенно видоизменить трактовку сочинения в

целом и, в частности, трактовку музыкальной формы, динамику ее развертывания, характер музыкальных образов, их соотношение.

Всего этого исполнитель достигает при помощи вполне определенных, установившихся в длительной музыкальной практике приемов. Эти приемы можно разделить на два разряда: 1) обще-исполнительские, которые относятся к музыкальным категориям, не зависящим от какой-либо исполнительской специальности (темп, агогика, динамические оттенки, фразировка, средства достижения и распределения кульминаций и т.п.); 2) специально-исполнительские, которые свойственны данному виду инструмента. В хоре это манера звукоизвлечения, тембр, внутреннее вибрато, различные способы использования голоса в зависимости от регистра и тесситуры, артикуляция, цезуры, дыхание, выразительная подача текста, дикция и т. д.

Для того чтобы осознанно подходить к отбору исполнительских средств, дирижер должен понять одно важное обстоятельство: хотя композитор и исполнитель располагают различным кругом выразительных приемов, закономерности художественного воздействия у них общие, что определяется в первую очередь общностью языка, — языка музыки. Поэтому, продумывая способы наиболее убедительного исполнительского прочтения музыкального текста, дирижер может опираться на уже известные закономерности музыкальной речи, предпосылки выразительности музыкальных средств. Кроме общности предпосылок и закономерностей основных элементов музыкального языка композитора и исполнителя, много общего имеют и принципы взаимодействия этих элементов.

Анализ исполнительских средств и дирижерских приемов реализации трактовки сочинения

Выше отмечались два важных принципа художественного воздействия произведения искусства — принцип комплексного

воздействия и принцип совмещения функций, лежащих в основе художественной и эмоциональной выразительности любого музыкального сочинения. Нетрудно заметить, что оба эти принципа действуют и в области исполнительства. Так, например, нарастание напряжения выражается обычно в исполнении, как и в композиции, при помощи увеличения силы и плотности звука, ускорения темпа, большей тембровой яркости, а успокоение, спад — ослаблением звучности и замедлением (параллельное действие); сочетание ускорения с ослаблением звучности часто связывается с пространственными ассоциациями (удаление, уменьшение, истаивание), а сочетание замедления звука — с его возрастанием, с подходом к кульминации, с кадансовыми оборотами, с возвращением к основным темам (взаимопротиворечивое, контрастное действие). Однако во всех этих случаях художественный результат достигается не каким-либо одним средством, а рядом средств, взаимодействующих друг с другом.

Так же определенно проявляется в исполнительстве и принцип совмещения функций. Нередко возникают ситуации, когда функции различных исполнительских средств переплетаются или способны заменить друг друга. Благодаря такой взаимозаменяемости становится возможным экономить средства выразительности, что предохраняет от перегрузок слушательского восприятия и способствует достижению столь необходимой в искусстве художественной простоты. Знание такого рода закономерностей поможет дирижеру отобрать именно те исполнительские средства и приемы, которые в наибольшей степени отвечают его видению сочинения, его творческому замыслу.

Дирижер должен знать, что при помощи определенных приемов он может воздействовать и на форму сочинения. Сохраняя постоянный темп, нюанс, тембр, используя цепное дыхание, он может объединить несколько построений в единое целое и напротив, при помощи резких, контрастных

смен этих средств — расчленить целое на части или отдельные звенья. Эти моменты в ходе анализа также должны быть продуманы и уточнены.

К средствам выразительности относятся и *дирижерские* приемы реализации исполнительского замысла, которым, к сожалению, на практике редко уделяется серьезное внимание. Если на репетиции дирижер может передать хору свои намерения, помимо жеста, словом и исполнительским показом (голосом или на инструменте), то во время концерта жест и мимика становятся единственным средством общения дирижера с коллективом. Именно при помощи жеста дирижер делает видимым развертывание музыкальной ткани произведения, передает характер звучания, выражает самые тонкие оттенки внутренней экспрессии. Поэтому для дирижера так важно найти точное соответствие между звучащей музыкой и ее пластическим выражением.

Кроме того, нужно иметь в виду, что выразительность дирижерских движений, воздействуя на исполнителей, оказывает известное влияние и на слушателей. Дирижер может помочь слушателю понять и прочувствовать содержание исполняемого или, напротив, формальными техническими приемами, монотонностью тактирования помешать восприятию музыки. Становится понятно, насколько важно дирижеру еще до начала работы с хором продумать и отшлифовать необходимые в каждом конкретном случае жесты, хотя и на концерте, и на репетиции пластика корректируется реальным звучанием.

При отборе дирижерских приемов следует исходить из закономерностей выразительности, общих для многих видов искусства. Например, более тяжелый жест скорее соответствует грузному, тяжеловесному характеру музыки, выражению ее силы и мощи, а более легкий — воплощению грации, тонкости, изящества, воздушности; утяжеление жеста обычно сопутствует наиболее существенным моментам музыкального развития — заключительным каденциям, подходам к кульминации, появлению новых тем и т.д., а облегчение жеста — к успокоению музыкального развития,

затуханию, спаду. Дирижер должен знать и конкретные технические приемы достижения того или иного характера жеста, например, что утяжеление жеста достигается увеличением движущейся массы и амплитуды движения, а облегчение — их уменьшением; что при оживлении движения естественно переходить к более мелкому жесту, а при замедлении — к более крупному; что усиление громкости естественно передавать при помощи увеличения вертикали и горизонтали тактирования, а затихание — посредством уменьшения амплитуды движения, приближения руки к корпусу и т.д.

На этом процесс постижения произведения можно было бы считать законченным. Однако исполнительский замысел, план интерпретации далеко не всегда может быть воплощен в реальном звучании так, как он представляется музыканту (а тем более дирижеру) в идеале. Успех исполнения во многом зависит не только от дирижера, но и от уровня, технических возможностей его инструмента — хора, от того, насколько хор будет выстроен, выровнен, подвижен, гибок. Вот почему для дирижера большое значение имеет анализ условий, в которых происходит практическая реализация его замысла, и технических трудностей (вокальных, ансамблевых, интонационных, дикционных, дирижерских), возникающих в процессе работы над произведением. Этот раздел анализа определяют обычно как *вокально-хоровой* и рассматривают в нем тип, вид и состав хора, фактуру, диапазоны голосов, хоровой строй, ансамбль, дикцию, приемы звуковедения.

Значение этих специфических хоровых элементов для воплощения художественного содержания произведения неодинаково. Если характеристика состава хора, приемов хорового изложения, роли отдельных партий, регистров голосов, диапазона и тесситуры, орфоэпии как нормы правильного произношения весьма существенны для реализации творческого замысла композитора, поскольку они определенным образом влияют на отбор исполнительских средств выражения и интерпретационный план, то выяснение интонационных, ритмических, ансамблевых, дикционных

трудностей, не играя особой роли в толковании сочинения, способствует в основном нахождению конкретных приемов репетиционной работы и выстраиванию репетиционного плана. В связи с этим целесообразно рассматривать элементы хоровой звучности в двух аспектах: с точки зрения их значимости для воплощения художественно-образной сущности произведения или для решения технических задач.

Итак, выявление трудностей, связанных со спецификой именно хорового исполнительства, с особенностями вокально-хорового звучания, составляет заключительный этап дирижерского анализа партитуры. Он включает определение диапазона каждой хоровой партии, тесситуры голосов и сочинения в целом, характеристику вертикального и горизонтального строя и типа хорового ансамбля (унисонный, гармонический, полифонический и т.д.), анализ технических трудностей каждой партии и хора в целом (вокальных, интонационных, ритмических, динамических, тесситурных, дикционных), специфических особенностей хорового коллектива, с которым будет разучиваться произведение, его технических возможностей. Результатом этого раздела анализа должен быть поиск способов и приемов преодоления выявленных трудностей.

На основе целостного исполнительского анализа дирижер составляет примерный план репетиционной работы: определение основных задач в работе с хором над разучиванием произведения, учет трудных и более простых моментов, нахождение целесообразных приемов, ускоряющих процесс разучивания, расчет репетиционного времени. Несомненно, что в процессе репетиции неизбежно возникнут отклонения от плана. Это может быть связано с различными обстоятельствами, которые нельзя заранее предусмотреть. Кроме того, творческое вдохновение, сопутствующее репетиции, часто выводит дирижера за пределы предварительного плана. Тем не менее, продуманный план репетиции необходим, так как он является той канвой, которая помогает ему двигаться в правильном направлении к

достижению главной цели — высокохудожественной, глубокой и яркой интерпретации сочинения.

Ключевые слова: репертуар, учебный, концертный, подготовительная работа, партитура, сочинение, содержание, текст, художественный уровень, техническое освоение.

Короткие выводы. Работа дирижера над хоровой партитурой имеет цель постижение замысла композитора и поэта. Руководитель на этой основе выстраивает свою индивидуальную исполнительскую концепцию и находит способы ее реализации. После того как все эти задачи будут решены, дирижер может приступить к непосредственному разучиванию произведения с хором.

Контрольные вопросы

1. На какие три этапа можно разделить подготовительную работу дирижера над сочинением?
2. С чем связано определение границ фразы, длительности и пределов фразировочного дыхания?
3. Какие бывают типы взаимосвязи музыкальных средств. Что означает тип параллельного взаимодействия музыкальных средств?
4. Какова роль дирижерского жеста в работе над произведением (от подготовительной работы дирижера над партитурой до концертного выступления)?
5. Обоснуйте роль и значение вокально-хорового анализа для становления исполнительского замысла?

Л и т е р а т у р а

1. Живов В.Л. Хоровое исполнительство – М., «Владос», 2003
2. Осеннева М.С., Самарин В.А. Хоровой класс и практическая работа с хором - М., 2003
3. Самарин В.А. Хороведение - М., 1998
4. Кеериг О.П. Хороведение - С-П., 2004

**Тема 18. Репетиционная работа дирижера над партитурой.
(реализация исполнительского замысла)**

Основные вопросы

- I.** Репетиционная работа дирижера.
 1. Знакомство коллектива с произведением.
 2. Техническое освоение.
 3. Художественное освоение.
 4. Процесс «впевания».
- II.** Средства исполнительской выразительности.
 - Качество звучания.
 - Звуковысотное интонирование.
 - Темпоритм.
 - Динамика.
 - Тембр.
 - Артикуляция.
 - Фразировка.
- III.** Организация репетиционного процесса.
 1. Роль дирижера.
 2. Принцип и основные вопросы проведения хоровых репетиций.
 3. Дирижерская этика.

Цель: Репетиционная работа, ее значение, анализ двух сторон (технической и художественной), анализ средств исполнительской выразительности.

Репетиционная работа дирижера

В работе дирижера над хоровым произведением выделяются три основных последовательных этапа:

- подготовительная работа дирижера над партитурой (становление исполнительского замысла);
- репетиционная работа (реализация исполнительского замысла);
- концертное исполнение (воспроизведение исполнительского замысла).

Второй этап – репетиционная работа над партитурой, условно делится на фазы:

- *знакомство коллектива с произведением;*
- *процесс его технического освоения;*
- *работа над произведением в художественном плане.*

Как видим, три фазы — они же условно разграниченные этапы репетиционной работы — имеют последовательные уровни. Если две начальные фазы признаки технологического овладения материалом, то заключительная фаза связана с художественным совершенством исполняемого произведения.

Очень ответственным моментом является *представление* хору данного сочинения. Яркая, выразительная игра партитуры должна вызвать интерес хористов к разучиванию произведения. Для этой цели можно использовать разные методы ознакомления хора с произведением: проигрывание на фортепиано с одновременным пропеванием основного тематического материала со словами; рассказ о произведении, его авторах; передача содержания; показ основных особенностей; использование звукозаписи.

Следующая фаза - *техническое освоение произведения* - разучивание нотного и литературного текста. Здесь можно использовать различные методы: сольфеджирование, вокализацию, пение «про себя», внутренним слухом, пение на слог, транспонирование, мелодекламация при работе над литературным текстом и др.

Организация процесса разучивания произведения включает разные подходы: пение по партиям, хоровыми группами, всем хором и т. д. и разные вспомогательные приемы: тактирование, показ собственным голосом, при поддержке фортепиано, устное объяснение и др. Во время этого периода возможно применение так называемого «репетиционного» жеста (тактирования), который отличается большей активностью, упругостью, показывающего внутриволеву пульсацию (отстукивание ритма).

Работа над основными элементами вокально-хоровой техники (интонацией, ритмом, дикцией, характером звука, ансамблем и др.) - составляют основное содержание этой фазы освоения произведения. На II этапе техническая сторона преобладает над художественной. Художественная сторона помогает технической.

Художественная отделка произведения. Необходима тесная взаимосвязь технической и художественной работы над произведением. Особое внимание надо уделять выразительности исполнения: фразировке, дикции, нюансировке, агогике, артикуляции и др. В работе над фразировкой дирижеру помогает не только знание правил музыкальной речи, но и логика музыкально-поэтического текста, знание литературного текста. Выявление содержания, смысла и характера литературного сочинения - основная задача музыканта.

Выделяя главные слова с помощью штриха или динамики, одновременно с фразировкой, продумывается подход к кульминации произведения и способы ее подготовки - изменение темпа, смена штриха, усиление или ослабление динамики.

Важнейшей стороной работы над произведением является работа над звуком. Выбор звука, его различных тембровых красок соответственно художественному образу произведения - трудная задача и для этого нужен творческий подход дирижера, его слуховой опыт, музыкальная интуиция, художественный вкус, фантазия. Необходимо умение словесно объяснить хору свое требование. Здесь поможет ассоциативное мышление. Певцам нужна доступность формулировок, образные сравнения.

Заключительная стадия выучивания хорового сочинения является важным моментом его художественного совершенствования.

Процесс *«впевания»* помогает певцам осознать артистическую свободу, готовность к выступлению. А. Егоров отмечал, что обычно впевание хорового произведения продолжается довольно долго. Но это зависит от сложности произведения и уровня подготовки хора. Для того чтобы хористы

не потеряли интерес к произведению, хормейстеры используют различные методические приемы, чтобы «освежить» звучание сочинения. Так, М. Климов с хором Ленинградской академической капеллы им. М. Глинки использовал прием транспонирования, предлагая спеть на 1/2 тона или даже на 1 тон выше или ниже, исходя из самочувствия певцов.

В момент «впевания» происходит корректировка средств музыкальной выразительности, работа над логикой формообразования, драматургического развития произведения, определения кульминации, вопросы трактовки и главное, исполнительские особенности стиля.

Последние репетиции перед выступлением, так называемые «прогоны», проходят в обстановке близкой к концертной, без остановок, стоя.

На генеральных репетициях, которые лучше проводить в концертном помещении и в костюмах, уточняется трактовка произведения, темп, динамика и определяются моменты организационного порядка - выход и уход коллектива на сцену, расположение солистов, концертмейстера в связи с акустикой зала.

Средства исполнительской выразительности

Качество звучания. Работа над звуком считается главной заботой и обязанностью любого исполнителя. «Пение» на инструменте – это первооснова исполнительской техники музыканта-инструменталиста, тем более хорового дирижера, инструментом которого является человеческих голос.

С самого начала работы над произведением у певцов следует воспитывать вкус к выразительному, т.е. чистому, сочному, насыщенному, гибкому, теплomu, динамически разнообразному и красивому звучанию. Однако при этом нельзя забывать о том, что красота звука – не самоцель. Нередко излишняя его красивость приносит больший вред художественному образу произведения, чем «некрасивое» и даже неприятное звучание. Все зависит от контекста, от содержания.

Работа над звуком – это не только техническая сторона дела, в ней активно участвуют и эмоциональные, и интеллектуальные способности исполнителя.

Насыщенность, полнота и упругость тянущегося вокального звука в большой степени зависят от вибрато – небольших, более или менее частых периодических изменений звука по высоте, силе, тембру. Наличие в голосе вибрато придает звуку динамичность, жизненность, выразительность. Однако здесь также нужно соблюдать меру, т.к. петь с чувством вовсе не означает усиленно вибрировать на каждой ноте. Вибрато – это средство выражения чувства, а не доказательство его наличия.

Звуковысотное интонирование. В течение многих веков проблема интонирования рассматривались музыкантами как решение узкопрактической задачи – настройки музыкальных инструментов с фиксированной и полуфиксированной высотой звуков. Для каждой ступени звукоряда существовало единичное значение высоты, отклонение от которого рассматривалось как «нечистая», или «фальшивая», интонация.

Эти взгляды вплоть до последнего времени оказывали сильнейшее влияние на формирование представления о чистоте интонации. Однако постепенно становилось ясно, что в принципе невозможно создать такой строй, который был бы пригоден для всех случаев чистого интонирования.

Хор является инструментом с нефиксированной высотой звуков, с относительно свободным интонированием, допускающим вариантность высотных значений для каждой ступени звукоряда, позволяет говорить о подходе к певческому интонированию как к процессу творческому, управляемому слуховыми представлениями музыканта исполнителя.

Исполнение эмоциональных эпизодов обычно отличается более широким размахом отклонений интервалов от темперации, чем исполнение эпизодов спокойного характера.

Существует зависимость интонирования от ритма, темпа, тесситурных условий.

Интонирование в хоровом исполнительстве следует рассматривать не только как элемент, регулирующий хоровой строй, но и как важное исполнительское выразительное средство, связанное с интонируемым музыкальным произведением.

Темпоритм. В понятии о темпе следует иметь в виде две его стороны: основной темп произведения – стержневую скорость движения, и изгибы темпа – кратковременные отклонения в сторону замедления или ускорения, органически входящий в основной темп. Ничто так не искажает замысел композитора, как отсутствие у исполнителя чувства темпоритма, которое есть не что иное, как результат понимания музыкального произведения в целом: характера его мелоса, идеи и содержания, стиля и духа. Темп самым непосредственным образом связан с гармонией, ладом, мелодикой, ритмом, формой, фактурой произведения. Дирижер может вывести наиболее органичный для сочинения темпоритм из содержания музыкального произведения и анализа используемых композитором средств *выразительности*.

Динамика. Важным средством художественной выразительности в хоровом исполнительстве является динамика. Применяемые в музыкальной практике градации громкости относительны. Наиболее верны и определены суждения о громкости звука в границах трех качеств: тихо, умеренно, громко. Четких рубежей между ними нет, поэтому при исполнении музыки не играет особой роли точное соблюдение того или иного оттенка. Важнее относительные различия, не зависящие от силы голоса и мощности звучания хора. Такая относительность динамических обозначений дает исполнителям достаточной простор для проявления творческой инициативы.

Тембр. Воздействие тембра на слушателя, как и воздействие динамики, непосредственно и сильно. Тембр может успокаивать, утомлять, раздражать, восприниматься как теплый или холодный, ласковый или суровый, звонкий или скрипучий. Однако в исполнительском аспекте тембр интересен именно как качество, которое является результатом сознательного выбора поющего,

а не как хроническое свойство голоса певца. Задача дирижера по выравниванию тембрового звучания хора сводится к максимальному сближению гласных по способу из формирования у всех поющих в коллективе.

Артикуляция. В науке о языке под термином «артикуляция» подразумевается степень ясности, расчлененности слогов при выговаривании слова. Она реализуется в штрихах – приемах извлечения и ведения звука. Артикуляция обладает ярко выраженными формообразующими функциями.

Фразировка. Музыкальное исполнение – это живая, интонационно-выразительная, связная речь, искусство музыкального повествования, в основе которого лежит владение музыкальной фразой. Элементы структурной организации хорового произведения – периоды, предложения, фразы, мотивы – достаточно ясно ощущаются на слух и легко обнаруживаются как зрительно, так и на слух. В хоровом исполнительстве фразировка зависит от строения как музыкального, так и поэтического текста. Главным приемом достижения единства музыкальной и литературной фразировки является сознательное изменение музыкальной структуры посредством использования цепного дыхания, постоянства темпа, динамики, тембра, штриха (в этом случае отдельные построения связываются в одно целое) или, напротив, с помощью введения цезур, пауз, контрастных смен динамики, темпа, тембра, штрихов, подчеркивания границ отдельных построений – средств, способствующих дроблению целого на отдельные разделы.

Каждое музыкальное произведение представляет собой не обособленное явление, а частицу целой интонационно-стилистической системы, в которой отражаются не только признаки близких по времени музыкальных явлений, но и характерные особенности конкретной исторической эпохи в целом.

Организация репетиционного процесса

Организация репетиционного процесса как составляющей всей исполнительской деятельности музыкального коллектива требует от дирижера наличия не только индивидуальных качеств и навыков мануальной техники, но и понимания важности коммуникативных связей, помогающих осуществить этот процесс коллективного музицирования.

Дирижер А. Лазовский, формулируя многогранный комплекс интеллектуальных, художественно-творческих, профессиональных и чисто человеческих качеств дирижера, отмечает его врожденные задатки, то, что принято называть талантом: музыкальный слух, память, темперамент, воображение; чувство музыкальной формы и ансамбля, интонационную чуткость; природную эластичность рук и лица – основных выразительных средств, с помощью которых дирижер передает свои требования артистам.

В литературе указывается, что профессия дирижера включает в себя целый ряд важнейших компонентов, среди которых наиболее характерны следующие; профессиональные: дирижер – художник-мастер, чье дарование способно увлечь коллектив на создание подлинно художественной интерпретации произведения; педагогические: дирижер – воспитатель-педагог, способный организовать деятельность коллектива на создание целостной исполнительской концепции; просветительские: дирижер – пропагандист лучших творений мировой музыкальной культуры, способствует появлению новых талантливых сочинений современных авторов.

Особенности коллективного музицирования дирижера и исполнительского коллектива рассматривали многие музыканты, композиторы, дирижеры. В книгах Р. Вагнера, Г. Берлиоза были выдвинуты концептуальные положения об искусстве дирижирования. В трудах Г.Дмитревского, С.Казачкова, К.Ольхова, К.Птицы, В. Соколова, П.Чеснокова и др. дано обоснование навыков дирижирования с учетом развития традиций русского хорового искусства.

Дирижер и педагог И.А. Мусин, воспитавший целую плеяду русских дирижеров-симфонистов в книге «О воспитании дирижера» определяет три фактора взаимоотношения дирижера с исполнителями:

- 1) уровень мануальной техники дирижера;
- 2) мастерство репетиционной работы дирижера;
- 3) психическое состояние дирижера, манера его поведения.

Кроме этого существует проблема личностного воздействия дирижера на коллектив своей волей, внушением. В мемуарной литературе отмечается притягательная сила многих великих дирижеров, их дирижерской воли.

Взаимодействие дирижера и музыкального коллектива становится настолько тесным, что музыканты с полувзгляда понимают все указания дирижера.

Отмечая особенности дирижерского дарования Г.А. Дмитревского, К.Б. Птица констатирует: «Отличительной чертой Георгия Александровича как исполнителя-дирижера была большая внутренняя сила, проявлявшаяся в скупых и сдержанных внешних приемах и сдержанной манере дирижирования. В этом заключались, очевидно, те черты русской дирижерской школы, которые были присущи творчеству Н.Голованова, Н.Данилина, В.Орлова».

Есть одна общая черта, свойственная выдающимся хоровым дирижерам, которую очень образно охарактеризовал С.А. Казачков: дирижер должен обладать способностью и умением делать слышимое видимым, а видимое - слышимым.

Главное в методике организации репетиционного процесса - последовательное изучение музыкального произведения и раскрытие сущности художественного образа. Качество репетиции зависит от правильного выбора *методики* разучивания и работы над произведением, от постановки творческих заданий, их последовательности.

На важность планирования хоровых репетиций указывали П. Чесноков, А. Егоров, Г. Дмитревский. Основные вопросы дирижера, который глубоко

изучил партитуру, знает коллектив, предусматривает ход репетиций в основных чертах должен строиться на использовании таких принципов, как:

- а) «концентрическое» планирование;
- б) постепенное «сжатие времени»;
- в) «дозревание» произведения (перерыв в работе).

Основными элементами методики ведения репетиции являются:

- повторение с целью закрепления и улучшения исполнения; постановка задач при этом должна быть сделана ясно и точно, интересно и увлекательно для хора;

- показ коллективу способов, приемов и характера исполнения произведения является эффективным средством художественного воздействия дирижера на хор во время репетиций. Формы и способы показа могут быть различны: голосом, на фортепиано, звукозапись и другие. Приемом «негативного» показа нельзя злоупотреблять.

Если на обычных репетициях происходит детальная работа над музыкально-выразительными средствами, нюансировкой, то в заключительном периоде оттачивается форма произведения, корректируется его исполнительский план, темп, динамика, кульминация.

Использование метода внутреннего пропевания на репетиции помогает снять усталость хора. Генеральную репетицию дирижеру рекомендуют планировать не в день концерта.

Общение дирижера и коллектива - творческий процесс, в результате которого рождается музыкально звучащий образ. На репетициях дирижер выступает как режиссер, определяя главные формообразующие и драматургические моменты.

Важную роль в репетиционном процессе играет дисциплина. От дирижера и музыкантов требуется собранность, самоотдача, сознательное отношение к поддержанию дисциплины. Репетировать с коллективом нужно эмоционально, энергично, но не суетливо. Недопустима грубость, раздражительность. Наряду с требовательностью к коллективу, дирижеру

нужно уметь доброй шуткой, мягким юмором смягчить порой напряженную репетиционную работу.

«Атмосфера концертного исполнения создается постепенно, на репетиции», - говорил известный дирижер И. Маркевич. «Специфика коллективного музыкального исполнительства заключается, прежде всего, в том, что перед дирижером стоит сложная задача - подчинить себе многообразие индивидуальностей, темпераментов и направить творческие усилия коллектива в единое русло».

П.Г. Чесноков писал, что управлять хором - это значит «перед исполнением привлечь внимание хора, настроить его, установить с ним связь, обеспечивающую тонкое взаимное понимание; правильно сделать прием вступления; создавать, поддерживать и совершенствовать хоровую звучность; правильно толковать и освещать исполняемое сочинение; дирижировать так, чтобы все движения, жесты и мимика ясно выражали внутренние переживания дирижера; вызывать в себе необходимый подъем, регулируемый чувством художественной меры».

Таким образом, в организации репетиционного процесса на первый план выступают два аспекта:

1. профессиональные качества дирижера, его мастерство;
2. умение работать с людьми.

Разучивание музыкального произведения — довольно длительный процесс, итогом которого является публичное исполнение в завершённом виде.

В процессе разучивания переход количества в качество — главный стержень работы исполнителя над произведением, определяющий необходимость *последовательного* его изучения.

В период работы над музыкальным произведением перед исполнителем возникают различные сложности, которые носят прежде всего технологический характер. В вокально-хоровых сочинениях неудобства могут быть вызваны большим диапазоном, неудобной тесситурой,

непривычными скачками в голосоведении, сложным вертикально-гармоническим строем, слишком медленным или слишком быстрым темпом, разнообразной ритмикой, агогикой, дикционными особенностями и пр. В результате работы над сочинением сложный материал постепенно трансформируется, становясь для исполнителя более удобным.

Остановимся более детально на такой форме начальной работы, как *сольфеджирование*. В период становления молодого коллектива обучение хора сольфеджированию чрезвычайно важно. При сольфеджировании происходит отстраненное от эмоциональной стороны понимание хористами ладогармонических, метроритмических особенностей нового произведения, проверяется точность интонирования, правильность ритмических рисунков, т.е. вся музыкально-теоретическая основа произведения.

В хорах, где участники неуверенно читают ноты с листа или плохо знают ноты, невозможность сольфеджирования лишает певцов понимания архитектоники музыкальной композиции изнутри. Об этом же писал А. Егоров: «Хоровое произведение... должно быть пропето "с листа" (желательно 1 — 2 раза), хотя бы даже и с техническими и исполнительскими ошибками. При чтке нот "с листа" хоровой коллектив, несмотря на незаконченное исполнение, все же получает первичное представление о произведении».

Случается, что самодеятельные хоровые коллективы, не знакомые с элементарной нотной грамотой, начинают разучивать новое сочинение «на слух» и сразу со словами, к тому же в темпе, близком исполнительскому. Неправомочность такого методического подхода очевидна.

Разбор нового произведения с помощью чтения с листа сразу со словами возможен тогда, когда его интонационно-мелодический язык и ритмика не вызывают особых трудностей, и при первом же прочтении хор справляется с ними. Разучивая новое произведение с названием нот, дирижер может предложить каждой хоровой партии пропеть отдельно. Не исключен и такой репетиционный прием, когда сначала группа более опытных певцов

знакомит новеньких или слабо обученных хористов с нотным материалом, а затем поют все вместе.

В процессе знакомства коллектива с новым материалом чрезвычайно важно педагогическая позиция дирижера. Опытные хормейстеры придерживаются правила не прерывать поющих даже в тех случаях, когда они не совсем попадают в нужную ноту или не выдерживают правильного ритма, - потом всегда найдется время это поправить. Для дирижера-педагога важно другое: предоставить певцам свободу, придать им уверенность в выполнении задания, дать возможность самим преодолеть неудавшееся место. Заметим, что доверие дирижера к исполнителям, убежденность в их осознанных действиях – чрезвычайно важный момент взаимоотношений хормейстера и певцов.

Когда произведение не «идет», разучивается медленно, с трудом, лучше поискать более результативную форму работы, чтобы оно не вызывало негативной реакции у исполнителей. Недопустимо «насилие» над певцами, выражающееся в навязывании дирижером собственных вкусовых пристрастий.

Применение фортепианного сопровождения в период разучивания нового сочинения имеет и свой минус. Лучше, когда с самого начала разучивания хор приучается петь без сопровождения инструмента.

Пение *a cappella* побуждает певцов внимательнее относиться к собственной интонации и помогает решению задачи установления чистого хорового строя. У.О.Авражек говорил: «Хор *a cappella* поет все в натуральном строе, а не в темперированном, под рояль с ним работать нельзя.»

В работе над текстом чрезвычайно важно придерживаться правила -- согласные должны произноситься в самый последний момент после максимального пропевания гласной буквы. Здесь наиболее трудным моментом будет достижение певцами одинаковой силы звука, отдачи при активной артикуции.

При изучении поэтического текста не следует целиком полагаться на способность певцов быстро заучивать слова. Дирижеры обычно применяют различные способы в облегчении процесса выучивания слов — ритмическое чтение текста всем хором, чтение хором текста вне ритмического рисунка введения, в быстром темпе, скороговоркой и т. п.

После проведения детального разбора каждой хоровой партии (группы) можно приступать к работе над ансамблем и строем. Начинается сложный и трудоемкий процесс по выравниванию общей звучности, сглаживанию певческих строев, единовременному взятию дыхания в установленных местах, динамической уравновешенности.

Далее ведется целенаправленная работа над музыкальной фактурой произведения (мелодика, ритм, темп, динамика), а также над вокальными средствами выразительности (звукообразование и звуковедение, штрихи, тембр, манера произношения и т.д.).

Заключительная стадия выучивания хорового сочинения является важным моментом его художественного совершенства. Процесс «впевания» должен помочь пониманию сущности единого целого, явлению драматургической канвы и, как следствие, обретению певцами артистической формы в передаче художественного замысла.

Одна из наиболее сложных задач дирижера — суметь провести все репетиции таким образом, чтобы концертное исполнение произведения явилось бы кульминацией в постижении певцами его художественных особенностей и оказалось впечатляющим для слушателей.

Умение провести репетицию спокойно, психологически комфортно, но вместе с тем увлеченно и результативно — это один из важнейших элементов *интерпретаторской культуры* дирижера. По воспоминаниям современников, многие выдающиеся музыканты (А. Тосканини, Н. Данилин, П. Чесноков, А. Юрлов и многие другие) были мастерами организации и проведения репетиций. Это мастерство служило им надежным фундаментом для успешного проведения концерта.

Есть неопровержимый постулат: дирижер создаст себе и хору непреодолимые психологические трудности и не достигнет высот в искусстве интерпретации в том случае, если проигнорирует законы психологии, этики и эстетики репетиционного процесса.

ВДОХНОВЕНИЕ, как важный элемент репетиционного процесса.

Одной из категорий, приобретающих особое значение для достижения интерпретаторских целей на репетиции, является зыбкая и трудноуловимая категория вдохновения. Можно было бы привести много высказываний известных деятелей искусства о роли вдохновения в их творческой деятельности. Все они согласны с тем, что вдохновение необходимо, к нему нужно продвигаться, его нужно уметь пробудить и поддержать в себе, а не пассивно ожидать его прихода.

Очень трудно дать удовлетворительное строгое научное определение вдохновения. Гораздо легче раскрыть содержание этого понятия посредством ряда образов, ассоциаций, сравнений, частных определений. Основываясь на многолетнем опыте проведения хоровых репетиций, можно предложить следующий ряд формулировок, каждая из которых отражает какую-либо сторону этого творческого состояния. Итак, вдохновение — это:

- обостренность интуиции;
- ощущение радостной уверенности в работе;
- самозабвение и поглощенность музыкальным образом, но без потери контроля над ним;
- чувство полной свободы и вместе с тем осознание того, что эта свобода находится под контролем неких высших закономерностей;
- повышенная эмоциональность, отзывчивость, способность к сочувствию, состраданию;
- значительное повышение способности к обработке информации;
- появление очень ярких и впечатляющих образных ассоциаций;
- представление «в новом свете» всего обыденного, привычного;
- способность к ситуативному творчеству — импровизации.

Вероятно, будет справедливым сказать, что человек, не знающий вдохновения, - не дирижер.

Собственная «технология вдохновения» имеется у каждого дирижера. Гораздо труднее пробудить вдохновение артистов хора. На репетиции присутствуют факторы, которые изначально направлены против вдохновения и даже способны снижать его до нулевой отметки. Один из факторов такого рода — трудности, связанные с самим психофизическим процессом пения, поддержанием внимания, естественной усталостью и т. д. Певцам на репетиции прежде всего предстоит нелегкая работа по обеспечению весьма высокого уровня технического совершенства исполнения «под обстрелом» требовательных замечаний дирижера. Для того чтобы снизить воздействие факторов, подавляющих состояние вдохновения, необходимо прежде всего оптимизировать затраты энергии хористами. Репетиция не должна превышать определенного времени, которое дирижер определяет опытным путем. Рабочее напряжение нуждается в разрядке. Какими способами достигается снятие рабочего напряжения и сколько должны длиться такие короткие интермедии для отдыха во время работы — решает дирижер исходя из своего опыта и интуиции. Требования дирижера к хору должны быть четко обусловленными: если хору непонятно, почему дирижер выдвигает то или иное требование, почему остановил хор и потребовал повтора фрагмента - такой дирижер своими действиями работает не на вдохновение, а на усталость и даже раздражение. И уж совсем непрофессиональными действиями следует считать постоянные «дергающие» остановки хора, вымещение дирижером на певцах хора своего испортившегося настроения, просто демонстрация власти или плохого характера. Все-таки человеческие отношения внутри коллектива позволяют добиться лучшего художественного результата.

Дирижерская этика

В любой человеческой деятельности, связанной с общением с людьми, а тем более с управлением людьми, неизбежно возникают этические

проблемы. Не исключение в этом и дирижерская деятельность, в которой вопросы художественные, творческие, организационные тесно соприкасаются с вопросами этическими. Этика (от греч. *ethos* - привычка, обычай) - одна из древнейших теоретических дисциплин, объектом которой являются моральные принципы, выработанные в процессе социальной практики. Со временем она оформилась в «практическую» науку о том, как должно поступать в той или иной ситуации в соответствии с нормами морали и нравственности, свойственными как человечеству в целом, так и отдельным профессиям (врачебная, педагогическая, режиссерская, артистическая и т.п. этика).

К сожалению, в музыкальной педагогике проблемы дирижерской этики затрагиваются в книгах, статьях и воспоминаниях лишь попутно, хотя они не менее важны для становления дирижера, чем многочисленные методические пособия, посвященные вопросам распевания хора или техники дирижирования. Причина этого, думается, состоит, прежде всего, в том, что в разговоре об этической стороне творческого процесса каждого дирижера-практика подстерегает опасность возникновения сугубо личных, субъективных выводов. Тем не менее, несмотря на бесконечное множество ситуаций, вызывающих ту или иную реакцию дирижера на поведение участников хора, существуют некие незыблемые нормы, верность которых давно доказана жизнью. Они держатся на нравственных критериях, общественных и моральных идеалах, на понятиях добра и зла, справедливости и несправедливости, чести, совести, порядочности, принципиальности, долга, ответственности, взаимного уважения друг к другу.

На этих принципах К.С. Станиславский создавал свою театральную этику. Он считал, что воспитание актера – это, прежде всего, воспитание этическое:

«Люби искусство в себе, а не себя в искусстве»;

«Единая художественная дисциплина для всех сверху донизу»;

«Высшая мера требовательности друг к другу во имя общего дела». Эти постулаты столь же применимы к хоровым певцам, как и к актерам. Весьма справедливы для театрального искусства и этические советы П.Г. Чеснокова молодым дирижерам:

«Не берись за работу над сочинением, которое не воспринимаешь полностью своим сознанием и чувством»;

«Помни, что ты руководитель в своем деле, сознание ответственности поможет тебе в преодолении многих трудностей»;

«Если хор поет плохо, вини в этом не его, а самого себя»;

«Не приходи к хору с сочинением, предварительно тобой не изученным, не проанализированным всесторонне»;

«На занятиях с хором не будь груб - это унизит тебя в глазах хора, а делу принесет только вред»;

«Оставайся всегда строгим в требованиях к себе, как к дирижеру и как к человеку, это обеспечит нормальные взаимоотношения с хором»;

«Будь для хорового певца старшим товарищем в самом лучшем смысле этого слова, в то же время будь требователен в работе»;

«Изучай каждого певца как человека, вникай в его психологические особенности и сообразно этому подходи к нему»;

«Цени и уважай каждого певца, если хочешь, чтобы и тебя ценили и уважали в хоре; взаимное уважение и доброжелательство - необходимые условия для художественной работы»;

«Помни, что хоровое искусство является одним из проявлений человеческой культуры».

Причины, по которым одни хоровые коллективы обретают творческое долголетие, а другие через два-три года рассыпаются, далеко не всегда связаны с профессиональными дирижерскими качествами руководителя, репертуаром, материальными стимулами. Очень часто они кроются в проблемах этических, нравственных.

Среди них в первую очередь следует назвать проблемы, связанные с дисциплиной, установлением правильных взаимоотношений с коллективом и каждым его участником; с взаимоотношениями «старожилов» и «новичков», лидеров и ведомых; с формой оценки навыков и умений певцов; с поощрениями и наказаниями; с отношением к критике; с умением быстро ориентироваться в ситуации и принимать верное решение. Проблемы эти не выдуманы. В жизни любого творческого коллектива мы сталкиваемся с такими явлениями, как пропуски репетиций и концертов, опоздания, отсутствие внимания, разговоры, пререкания, реплики, грубость, хамство, безответственность. Как поступить в том или ином случае? Как совместить верность моральным, нравственным принципам и производственную необходимость? Каково должно быть соотношение твердости и мягкости, доброты и бескомпромиссности, проступка и наказания, дружелюбия и жесткости? Когда надо уступить, а когда настоять на своем? Когда просить, а когда требовать? До каких пределов может простираться дружба с артистами хора? Эти вопросы встают не только перед молодыми, но и перед опытными руководителями почти ежедневно.

Плохо воспитанный или просто этически не воспитанный дирижер не может считаться профессионалом. В лучшем случае он всего лишь одаренный дилетант. Потерей авторитета платит он за забвение истины: эстетическое и этическое - неразрывны. Заработать авторитет трудно. Потерять - легко. Восстановить - почти невозможно.

В школе этического воспитания учатся всю жизнь. Ее нельзя окончить и получить диплом: «этически воспитан».

Рассмотрим, например, этический ракурс такой вечно «больной» темы, как дисциплина.

Понятно, что дисциплина - необходимое условие эффективности любой деятельности, тем более коллективной и творческой. Она прививает навыки организованного поведения в процессе труда, воспитывает активное отношение к нему, вырабатывает способность подчинять личное

общественному, пробуждает уважение к труду коллектива. Обычно падение дисциплины, уход певцов из коллектива объясняют их творческой неудовлетворенностью. Но если посмотреть глубже, то творческая неудовлетворенность - это часто лишь следствие моральной, этической разобщенности коллектива, низкой планки его этических норм.

В хоровой работе следует различать два вида дисциплины: дисциплину внешнюю и дисциплину внутреннюю. К внешней дисциплине относят обычно отсутствие пропусков, опозданий, разговоров во время занятий, точное выполнение указаний руководителя и т.п. Под внутренней дисциплиной подразумевают, прежде всего, собранность внимания участников хора, сосредоточенность на исполнительских задачах и готовность наилучшим образом их выполнить. Внешняя и внутренняя дисциплины в творчестве неразрывны и взаимосвязаны. Без внешней дисциплины не может быть дисциплины внутренней.

«Дисциплина нужна не только для установления порядка, без которого немислимо коллективное творчество, но и для художественных целей. Она создает необходимую творческую атмосферу», - писал К.С. Станиславский. Эти слова, адресованные театральным актерам, в той же мере относятся к участникам хорового коллектива. Каждый певец хора, заговоривший с соседом на репетиции, не только выключается из работы сам, но и отвлекает других, в том числе и дирижера. В результате дирижер не успевает реализовать того, что запланировал.

Певец, пропустивший одно или несколько занятий, отстает от коллектива в учебной работе и в освоении репертуара. Дирижеру придется затратить дополнительное время, чтобы довести его до уровня остальных участников хора, если же таких певцов несколько, то это потребует еще больше времени, что заметно скажется на эффективности работы.

Опоздания на занятия также нарушают ход репетиции. Вот как пишет Станиславский: «Опоздание только одного лица вносит замешательство.

Если же все будут понемногу опаздывать, то рабочее время уйдет не на дело, а на ожидание. Это бесит и приводит в дурное состояние, при котором работать нельзя».

Шум, реплики, вопросы не по существу разрушают творческую атмосферу, отвлекают от занятий, что приводит к излишним повторениям одного и того же материала, к ненужной трате времени и сил.

Но даже при соблюдении внешней дисциплины подлинно творческая атмосфера может быть создана только при наличии внутренней дисциплины. Если участники хора работают осознанно, собранно, целеустремленно, если они увлечены творческим процессом и заинтересованы в его конечном результате, то музыкальный материал усваивается гораздо прочнее и быстрее. Кроме того, внутренняя дисциплина обуславливает единство действий исполнителей - важнейшее условие коллективного, ансамблевого творчества. Если же интерес к работе отсутствует, если требования руководителя выполняются формально, то и сам процесс работы оказывается растянутым и скучным.

Внутренняя дисциплина - это дисциплина сознательная, построенная на добровольном подчинении личного интереса коллективной деятельности. **Дисциплина, основанная на страхе перед окриком руководителя и боязни получить публично резкое замечание, сковывает психику певцов и мешает проявлению творческой свободы. Поэтому усилия руководителя должны быть направлены в первую очередь на то, чтобы воспитать у каждого участника хора внутреннюю убежденность в необходимости соблюдения дисциплины.** Такая убежденность может возникнуть только в том случае, если певцы понимают художественные задачи коллектива и доверяют дирижеру как художнику и как руководителю. Возникающий при этом стиль взаимоотношений режиссер Г.А. Товстоногов называет «добровольной диктатурой». «Я считаю, - говорит он, - что руководство театром есть добровольная диктатура. Я подчеркиваю слово "добровольная", то есть построенная не на власти, а на уважении и на

художественном авторитете. Если он завоевывается руководителем, то тогда этические законы можно не на словах, а на деле проводить в жизнь».

В самом деле, актеры и певцы, по-настоящему увлеченные эстетическими и этическими идеями режиссера и дирижера, охотно и добровольно становятся под его знамя. Строгие порядки и высокие требования не пугают их, а привлекают. Ради искусства, ради художественной цели они готовы пойти даже на известные лишения. Поэтому большинство мыслящих хоровых певцов, желающих гордиться успехами своего коллектива и совершенствовать свое исполнительское мастерство, предпочитают принципиальных и требовательных руководителей «добрым» и беспринципным. **Дирижер, идущий на поводу у певцов и оркестрантов, - это только иллюзия взаимопонимания и добрых товарищеских отношений. Скорее всего, он либо беспомощен, либо беспринципен.**

Принципиальность и требовательность - неперенные черты всякого взыскательного художника, который хочет воспитать коллектив в соответствии со своими эстетическими и этическими критериями. Эти черты выглядят упрямством и даже деспотизмом в глазах лишь «недалеких» певцов-ремесленников, пассивно участвующих в работе, не вникающих в суть дирижерских требований и озабоченных исключительно личным удобством. Подавляющее же большинство певцов коллектива, как правило, относятся к требованиям с пониманием. Они скорее простят руководителю гнев, несдержанность, резкость, чем неопределенность, «обтекаемость» его взглядов и установок. Если воля дирижера направлена не на раскрытие самого себя, а на раскрытие произведения, авторской идеи, творческого потенциала коллектива, то даже известную долю «деспотизма» можно понять и оправдать. В этом смысле всякий подлинный дирижер обязан быть диктатором. Важно увидеть, ради чего он проявляет требовательность, к чему он нетерпим. Дисциплина ради дисциплины, требовательность ради требовательности никому не нужна. Дирижер, не умеющий или не

желающий, увлечь хор и в то же время требующий от него беспрекословного подчинения, не сможет добиться сознательной дисциплины.

В этой связи стоит подчеркнуть, что эффективность воспитания в коллективе сознательной дисциплины и других этических норм в огромной степени зависит от авторитета дирижера, который создается не только его профессиональными знаниями и навыками, но и дисциплинированностью. Если дирижер сам не может быть образцом дисциплины, то его призывы к дисциплинированности не будут иметь никакой силы. Он имеет право требовать дисциплины от других, потому что дисциплинирован сам.

Дирижер, руководитель коллектива кроме знаний и умений обладает властью. **Принимая власть, надо принять на себя и ответственность за создание атмосферы творчества, условий для максимального раскрытия способностей и таланта каждого певца.**

Итак, несколько советов хормейстеру. Прежде всего, **занятия должны начинаться в точно назначенное время.** В этом случае каждый опоздавший будет испытывать чувство неловкости перед коллективом, работе которого он помешал. Дирижер, начинающий занятия с опозданием, сам расшатывает дисциплину. Естественно, что для того чтобы занятия начинались своевременно, необходимо проследить за тем, как подготовлено помещение для репетиции - расставлены стулья, на месте стоит рояль, готов нотный материал и т.п. Недопустимо, если певец опаздывает на репетицию сознательно, считая, что ничего страшного не произойдет, если его немного подождут. Такое часто случается с певцами, сознающими свою значимость и незаменимость.

Один из сотрудников МХАТа И.И. Титов вспоминает о том, как К.С. Станиславский, требовал от молодых актеров прихода на репетицию задолго до ее начала с тем, чтобы подготовиться к ней внутренне и внешне. «За пять минут до назначенного срока Константин Сергеевич уже сидит за режиссерским столом ... кладет перед собой часы и что-нибудь чертит или

пишет. Ровно в двенадцать - звук колокольчика, и мы начинаем. Горе тому актеру, которого ровно в двенадцать не было на сцене».

Конечно, реакция руководителя на опоздания должна быть различной в зависимости от того, являются ли они случайными или постоянными, а также от того, какие обстоятельства послужили их причиной. В каких-то случаях можно не делать замечания и знаком разрешить певцу занять свое место. В других, если опоздания стали хроническими и являются следствием неорганизованности и разболтанности певца, необходимо очень жестко их пресечь, вплоть до недопущения его к репетиции или к концерту.

Точно так же следует поступать при других нарушениях дисциплины.

Иногда певец раздражен, нервы его взвинчены. Всегда ли следует надо его одернуть, изменить тон разговора? В такой ситуации самое правильное - не обращать внимания, проявить терпение. Означает ли это сокрытие правды?

В принципе дирижер должен говорить певцам правду, хотя правда ценна не сама по себе, а предполагаемым результатом. Дирижерско-педагогические задачи иногда обязывают нас повременить с правдой. Бесполезная правда в педагогике, как и в медицине, порой становится бессмысленной жестокостью. Правду, даже суровую, можно стерпеть; жестокость вызывает лишь озлобление. Если певец делает что-то хорошо, нужно ему об этом сказать, если плохо - не бояться ущемить его самолюбие. Весь вопрос - в форме замечания. Самовлюбленного, склонного к зазнайству певца, если он того заслуживает, тоже следует похвалить, но похвалить сдержанно, без особых восторгов. Гипертрофированное самолюбие - болезнь, и ее надо лечить. **Честное, даже категоричное, но корректное по форме замечание не может травмировать.** Боязнь обидеть певца, испортить с ним отношения чаще всего выглядит трусостью. Робкого, не уверенного в себе можно поддержать несколько преувеличенным одобрением его успехов. Критические же замечания в его адрес следует делать в форме дружеского совета, без раздражения. Порой в замечаниях дирижера «текст» может

расходиться с «подтекстом»: на словах похвалил, а по существу дал понять, что пока полностью не удовлетворен; на словах поругал, а по существу выразил веру в то, что, в конце концов, все получится отлично...

Очень плохо, если дирижер неодинаково требователен ко всем участникам коллектива: одним он делает замечания публично, с другими предпочитает «не связываться» и «выясняет отношения» наедине. Это плохая дипломатия. Форма беседы с глазу на глаз может быть хороша лишь в особых случаях, когда причина того или иного дисциплинарного «срыва» дирижеру не ясна и требует личного разговора.

Одним из основополагающих принципов педагогической, и в частности дирижерской, этики должно быть равное **отношение ко всем певцам**, вне зависимости от их значимости для коллектива, материального и общественного положения, связей и т.п., отсутствие «любимчиков», **вежливый тон со всеми без исключения.**

Требуй, но не унижай достоинства певца - нарушение этого важнейшего принципа педагогического общения часто становится причиной конфликтов, возникающих в хоре. **Дирижерская требовательность должна всегда сочетаться со справедливостью, доброжелательностью и уважительным отношением к каждому участнику коллектива.** Опыт показывает, что певцы любят требовательных и принципиальных руководителей, но лишь тех, кто с уважением относится к ним, не оскорбляет их самолюбия. Дирижер, допускающий беспринципность в своих требованиях, несправедливость и неуважительное отношение к певцам, не может не вызывать критического к себе отношения.

Очень важно найти верную форму разговора с певцами - непременно уважительную, но и с чувством собственного достоинства. Какими бы дружескими ни были взаимоотношения с певцами, **дирижеру никогда не следует переступать ту грань, за которой начинается «панибратство».** Подхалимаж, наушничанье и сплетни процветают лишь там, где руководители поощряют их. Молодые хормейстеры порой невольно

становятся пособниками этих пороков из беспокойства за свое положение, из желания знать, что о них думают в коллективе. **В разговоре с хоровыми певцами следует остерегаться незаслуженных комплиментов в свой адрес (хотя их и приятно слушать). Значительно важнее прислушаться к мнению критически настроенного человека, пусть даже антагониста.** Из высказанных им негативных суждений (отбросив неизбежные в этом случае пристрастность и недоброжелательность) всегда можно извлечь пользу: яснее увидеть свои недоработки, уязвимые места и попытаться их исправить. Чувство неудовлетворенности сделанным, стремление к совершенствованию значительно полезнее в творчестве, чем самодовольство.

Известный режиссер и художник Н.П. Акимов со свойственным ему едким юмором дает следующие рекомендации главным режиссерам в случае проявления необоснованных восторгов со стороны актеров: «Если у тебя в театре завелись люди, которые тебе в лицо говорят, что ты - гений, загримируйся художественным руководителем соседнего театра и в этом виде возобнови с ними разговор. Если они и при этом будут настаивать на своем утверждении - ты выяснишь одну несомненную истину: что не умеешь гримироваться».

В то же время дирижер (как и режиссер) не должен допускать критических замечаний в свой адрес, высказываемых при всем коллективе, особенно если они делаются в нетактичной форме и повышенным тоном. В таких случаях следует очень жестко пресечь артиста, как бы авторитетен он ни был. Иначе и у других участников коллектива может возникнуть мнение, что дирижеру можно высказывать все что угодно. Часто употребляемую дирижерами формулировку: «Я не начальник, а первый среди равных» не следует понимать как вседозволенность. Дирижеру нельзя забывать о том, что между ним и певцами должна быть некоторая дистанция. Фамильярность нужно так же отторгать, как и заискивание. **Всегда, при всех обстоятельствах дирижер должен быть командиром, в известном смысле старшим.** Однако начальственный тон, черствость, сухость, как и

развязность или наигранная демократичность, одинаково нетерпимы. Дружить, веселиться, спорить или обсуждать дела хора он может, соблюдая только творческие интересы. Дирижер видит дальше и знает больше, чем певец, и мера его ответственности за хор неизмеримо больше. В этом и заключается дистанция между ним и певцами хора. Вместе с тем дирижер должен уметь преодолевать излишнюю нетерпимость. **Даже если его претензии к певцам справедливы, нужно уметь облечь их в безопасную форму: ранить творческих людей нельзя.** Их души доверчиво открыты, обнажены. И руководитель не может, не должен, не имеет права причинять боль зависящему от него артисту. Тут требуется особая чуткость, деликатность, осторожность. Тем более недопустимы жестокость, грубость, хамство, которыми грешат, увы, руководители многих творческих коллективов.

Очень важно, чтобы дирижер заботился не только о себе, но и о каждом из своих питомцев. Выезжая на гастроли, он должен проверить, все ли члены коллектива устроены, обеспечены, не холодно ли у них в гостиничном номере, как себя чувствует заболевшая певица... Такое отношение поднимает авторитет дирижера в глазах участников коллектива, вызывает уважение к нему.

Эти наблюдения и советы, конечно, не исчерпывают всех этических требований, предъявляемых к дирижеру, не учитывают всех ситуаций, которые могут возникнуть в процессе взаимоотношений дирижера с хором. Дирижер - особая профессия. Им нельзя быть «с десяти до двенадцати, с семи до девяти». Творческое и личное, дело и жизнь в дирижерском искусстве неразделимы. Только тот, кто посвятил себя ему всего себя без остатка, сможет получать от него радость и удовлетворение.

К л ю ч е в ы е с л о в а: репетиция, техническое, художественное, освоение, «впевание», динамика, тембр, артикуляция, фразировка, планирование, дирижер, дисциплина, дирижерская этика.

Короткие выводы. Второй этап работы над хоровым произведением (реализация исполнительского замысла) является практической работой над партитурой. Теоретическое освоение материала необходимо дирижеру для анализа аспектов всех важнейших этапов (технического, художественного, впеваания). Необходимые психологические явления, сопутствующие репетиции и, конечно, концерту, — вдохновение и эмоциональное преобразование — органически связаны между собой, но их роль на репетиции и на концерте различна. Вдохновение — психологическая цель репетиции, когда оно достигается — успешность работы обеспечена. Но для исполнителей репетиция не является конечным результатом их работы. За репетицией следует концерт. На концерте вдохновение становится средством для достижения цели — эмоционального преобразования, «заражающего» слушателя. На репетиции мы с помощью преобразующих нас музыкальных образов приходим к состоянию вдохновения, а на концерте с помощью вдохновения, достигнутого на репетиции, преобразуем себя и своих слушателей.

Контрольные вопросы

1. Из каких этапов состоит работа дирижера над хоровым произведением?
2. Назовите основные качества, которыми должен обладать дирижер-профессионал.
3. Какая сторона, техническая или художественная, является преобладающей во время репетиции?
4. Каково значение «впеваания» произведения?
5. Что такое вдохновение? Опишите внутреннее состояние вдохновленного дирижера и хориста-исполнителя.
6. Какова роль дисциплины во время репетиционного процесса?
7. Каких выдающихся дирижеров прошлого и современности вы знаете?

Литература

1. Живов В.Л. Хоровое исполнительство - М., «Владос» 2003

2. Иконникова Л.Н. Интерпретаторская культура хорового дирижера – Минск., 2005
3. Осеннева М.С., Самарин В.А. Хоровой класс и практическая работа с хором - М., 2003
4. Кеериг О.П. Хороведение - С.-П., 2004

Тема 19. Концертное выступление (воспроизведение исполнительского замысла)

Основные вопросы

1. Концертное произведение как гиперпроизведение.
2. Стратегия и тактика концертного выступления.
3. Разновидность концертных программ.
4. Особенности концертного исполнения.

Цель: Определить значение концертного выступления как конечного итога всего репетиционного процесса, роли дирижера.

Концертная программа как гиперпроизведение

Успех концертного выступления является естественной целью деятельности исполнителей. Он обуславливается рядом факторов. Равнодушие публики, ее недовольство, даже провал выступления - все эти неприятные для музыкантов явления могут быть следствием плохо составленной, непродуманной программы, в чем-то неудачного выбора произведений, даже при условии их прекрасного исполнения.

Но концертная программа не может быть составленной «плохо» или «хорошо» вообще, без учета фактора публики. Хорошая программа подразумевает выбор таких произведений, которые интересны и доступны данной аудитории и при этом вызывают положительный отклик у дирижера и хорового коллектива. Для плодотворной и полноценной концертной деятельности необходимо соблюдение еще и других условий. Нельзя потакать вкусам неразвитой части публики, исполнять только легко

воспринимаемую развлекательную музыку. В репертуаре коллектива должны постоянно появляться новые произведения: малоизвестные сочинения композиторов прошлого, сочинения современных авторов. Исполнители должны развиваться эстетически сами и развивать художественный кругозор публики. В программах всегда должна присутствовать новизна.

Работая над составлением программы концерта, дирижеру необходимо опираться на свою социологическую интуицию, чтобы по возможности адекватно моделировать реакцию слушателей. Очень важно также определить оптимальную длительность программы и найти логичный, оправданный порядок произведений внутри программы, создать ее убедительную драматургию с учетом степени усталости публики и исполнителей, взаимовлияния соседних произведений (иногда соседние номера программы «убивают» друг друга). Необходимо решить, какое произведение является кульминацией концерта, где эта кульминация будет расположена и как подготовлена, как будет происходить выход из кульминационной зоны. Программе нужны свои Allegro, Adagio и финал. Важно найти правильное соотношение стилей (классика и современная музыка), а в монографической программе продумать выбор и расположение сочинений одного автора.

Выстраивание драматургии концертной программы в чем-то аналогично работе композитора над крупным многочастным сочинением. Можно сказать, что продуманная концертная программа - это гиперпроизведение, создаваемое дирижером из готовых сочинений одного или многих авторов. Это гиперпроизведение в идеале должно быть не менее интересным и логичным внутренне, чем любая симфония Бетховена, Чайковского или Малера.

Идея о том, что концертная программа должна тщательно выстраиваться, как бы сочиняться исполнителем, высказывалась Альфредом Шнитке, который был не только выдающимся композитором XX в., но и замечательным теоретиком музыки.

Создавая программу концерта как гиперпроизведение со своей внутренней логикой, музыкант не должен забывать об особенностях восприятия и культурном уровне своих слушателей. Об этом говорил Ш. Мюнш: «В какой-то мере нужно учитывать вкус и желание публики. Сочинение, исполнитель и публика - это целое. Каждый из этих трех факторов обязателен для двух других».

Тезис о том, что концертная программа должна обдумываться, сочиняться как гиперпроизведение, можно считать аксиомой. Однако по-прежнему остаются малоисследованными возможные и уже реализованные исполнителями принципы построения этого гиперпроизведения. Изучение этой проблемы, чрезвычайно важной особенно для начинающих дирижеров, возможно на анализе построения тех концертных программ, которые исполнялись перед слушателями и встретили их положительный прием. Огромную помощь в выявлении принципов построения программы могут оказать ценные мысли и замечания композиторов, музыковедов, педагогов и выдающихся исполнителей разных специальностей - дирижеров, певцов.

Изучение концертных программ выдающихся исполнителей прошлого и современности могло бы дать массу интереснейшей информации в самых различных аспектах - как музыкально-драматургических, так и музыкально-социологических.

Стратегия и тактика концертного выступления

Концертная программа - это своеобразное «послание» от исполнителей к публике. Оно всегда должно быть содержательным, понятным, внутренне логичным.

Концерт является заключительным звеном интерпретации. На концерт выносятся результат репетиционной работы. Идеи, найденные в репетиционный период, должны получить на концерте полноценную реализацию.

Концертное вдохновение по своей природе не отличается от репетиционного, но оно глубже, шире, возвышеннее и многограннее. Это

обусловлено тем, что в действие вступают два новых фактора: направленность программы на реального слушателя и встречное слушательское внимание к звучащему произведению, дирижеру и артистам хора.

Планируя предложить концертную программу слушателям, дирижер обязательно задаст себе ряд вопросов:

1. Что ожидает публика от дирижера и исполнителей?
2. Будут ли слушатели довольны программой?
3. Правильно ли она составлена с точки зрения драматургии?

Ответы на эти вопросы будут получены во время и после концерта на основании реакции публики. До самого концерта успех программы всегда в той или иной степени является предположительным, хотя всегда желательным. Это не означает, что тщательное обдумывание программы не имеет смысла, поскольку невозможно предугадать ход концерта и реакцию на него публики. Нельзя составлять программу только интуитивно. Наоборот, чем программа тщательней обдумана, тем выше шансы на ее успех.

При составлении программы желательно избегать двух крайностей: не считаться ни с кем и ни с чем, приспособливаться ко всему и всем. Но какими же принципами тогда следует руководствоваться?

Прежде всего, необходимо стремиться к единству эстетического и этического. Это означает, что произведения, вошедшие в программу, не только красиво звучат, но и несут в себе нравственное начало. Это важно особенно сейчас, когда нашествие шоу-бизнеса привело к снижению культурного уровня массового слушателя, особенно молодежи. Определить нравственный потенциал хорового произведения можно прежде всего по тем поэтическим текстам, которые положены в основу хоровых произведений их авторами. Выдающиеся дирижеры всегда были очень требовательны к своему репертуару именно в данном отношении. Например, А. Юрлов прямо заявлял: «Я хочу иметь дело только с высокой поэзией» (Юрлов, 1983, с. 51).

Конечно, не следует доводить это положение до абсурда. Все высокое и серьезное не исключает рядом с собой легкости, шутливости, развлекательности. В легком жанре тоже есть серьезные достижения.

При составлении концертной программы нельзя упускать из вида категорию преобразования. Только дирижер, преображенный искусством, способен в свою очередь сам преобразовать все, к чему прикасается. Он способен убедить артистов в своей художественной правоте, повести их за собой к вершинам вдохновения и затем увлечь уже проторенной дорогой слушателя в те же выси. Дирижер - это первопроходец, идущий за «сокровищем», спрятанным «на вершине горы» композитором. Слушатели - «путешественники», идущие за исполнителями.

Таким образом, в концертной программе фокусируется очень много исполнительских намерений и функций исполнительского искусства, среди которых две важнейшие функции - эстетическая и этическая - должны идти рука об руку и находиться в центре внимания составителя концертной программы, которым обычно является дирижер хора.

Разновидность концертных программ

Концертные программы можно классифицировать внешне по их предназначению для определенной аудитории, принципу выбора произведений и т. д. Возможно также выявление тех идей, которые стали руководящими при создании драматургии концерта как гиперпроизведения.

Можно предложить следующий перечень типов концертных программ, причем читатель без труда догадается, по какому принципу дается то или иное определение типа концертной программы (конечно, данный перечень не претендует на полноту и систематичность, его функция - обзорная).

Итак, концертные программы бывают:

- академические;
- конкурсные;
- фестивальные;
- тематические;

- учебные;
- экспериментальные;
- для профессиональных хоров;
- для любительских хоров;
- калейдоскопические;
- дивертисментные;
- романтические;
- лирические;
- драматические;
- духовные;
- старинной музыки;
- современной музыки;
- развлекательные;
- серьезные;
- праздничные;
- просветительские;
- массовые;
- благотворительные;
- экспромты;
- сюрпризы;
- детские;
- юношеские.

Каждый хоровой дирижер может продолжить этот список.

Все типы программ, отраженные в данном перечне, найдут своего слушателя. После составления программы хоровой дирижер обязательно определит ее тип, и тогда ему станет ясной та аудитория и ситуация исполнения, которые будут соответствовать данной программе. Можно поступить и наоборот: построить программу исходя из ее необходимого типа (тип программы в целом определяется ситуацией исполнения и составом ожидаемой аудитории).

Особенности концертного исполнения

Концертное исполнение - самый ответственный момент в работе над произведением. В концертном выступлении как бы «спрессован» многомесячный труд исполнителей и дирижера, подытожены все их творческие достижения. Только вдохновенное и совершенное по мастерству исполнение может доставить людям радость. Для дирижера, как и для любого исполнителя, всегда на главном месте должно быть сознательное, «рассудочное» слышание исполняемого произведения - как бы «со стороны». Психологи пишут о присутствии в исполнителе двух противоположных начал - *эмоционально горячего* и *рационально сдержанного, стихийного и сознательного*; исполнитель (дирижер) постоянно наблюдает за тем, чтобы «преувеличенность» естественных чувств не превратилась в их «необузданность», «стихийность», и наоборот - «спокойствие» не оказалось бы рецептом «художественной вялости».

В концертном зале во время звучания музыкального произведения между исполнителем и слушателями устанавливается особый психологический и эмоциональный контакт, который является для исполнителя своего рода индикатором того, как произведение воспринимается аудиторией. Профессиональные музыканты всегда учитывают это обстоятельство. Музыкант-исполнитель, ощущая настроение зала, корректирует степень воздействия собственной интерпретации на слушателя, проверяет правильность выбранных им выразительных средств в передаче художественного образа, стилистики произведения и т.д.

Как уже отмечалось, вокально-хоровой исполнительский процесс - это совершенно особый творческий процесс. Функции дирижера и хора в нем различны. Дирижер выступает здесь в роли *исполнителя*, музыкальный инструмент которого - хор, составленный из живых голосов. И этот «инструмент» весьма хрупок. Ему необходимо постоянное внимание, без чего «вокальный человеческий оркестр» может легко и быстро «расстроиться». «Играть дирижеру на таком «инструменте» бывает

чрезвычайно сложно - ведь хор никак не похож на готовые механические инструменты: фортепиано, скрипку, баян, звук которых появляется в результате *контактного* прикосновения к клавиатуре. Принципиальная особенность дирижирования заключается в том, что это искусство и; *бесконтактное*: дирижер воздействует на звук, производимый певцами, прежде всего психологически.

Еще одна особенность дирижерского искусства: дирижер контактирует со слушательской аудиторией не напрямую, «глаза в глаза», как это происходит у исполнителей-солистов - певцов, инструменталистов, актеров-чтецов и, в частности, у певцов хора, а через «отражение» этого контакта в лицах, глазах исполнителей, через «ощущение собственной спиной». Функция же самих хоровых исполнителей несколько иная: это непосредственный контакт со зрительным залом (хоровые певцы расположены лицом к зрителю), это подчинение художественной воле дирижера, наконец, это творческое единение в достижении главной цели, ради которой исполнители выходят на сцену, - *художественной интерпретации произведения*.

В условиях концертного выступления особое значение приобретает дирижерское мастерство - единственное средство творческого общения дирижера с исполнителями на эстраде. Чем совершеннее владеет дирижер техникой выразительного дирижирования, тем ярче, эмоциональнее будет исполнение. Чем беднее и ограниченнее язык его жестов, тем больше утрачивает исполнение живость и непосредственность, становясь похожим, по словам В. Краснощекова, на «выученный урок». Концерт -- самый важный и ответственный этап в большом пути работы над программой.

К л ю ч е в ы е с л о в а: концерт, программа, стратегия, тактика, выступление, исполнение, дирижер, коллектив, дирижерская этика, вдохновение.

К о р о т к и е в ы в о д ы. Концертная программа - это своеобразное «послание» от исполнителей к публике. Оно всегда должно быть

содержательным, понятным, внутренне логичным. Выстраивание драматургии концертной программы в чем-то аналогично работе композитора над крупным многочастным сочинением.

В условиях концертного выступления особое значение приобретает дирижерское мастерство - единственное средство творческого общения дирижера с исполнителями на сцене. Успех концертного выступления является естественной целью деятельности исполнителей.

Контрольные вопросы

1. В чем заключается успех концертного выступления?
2. Как грамотно выстроить программу концертного выступления?
3. Какие разновидности концертных программ Вы знаете?

Литература

1. Осеннева М.С., Самарин В.А. Хоровой класс и практическая работа с хором - М., 2003
2. Иконникова Л.Н. Интерпретаторская культура хорового дирижера - Минск, 2005
3. Канерштейн М. Вопросы дирижирования - Москва, 1972

Тема 20. Анализ хоровой партитуры

Основные вопросы

1. Анализ партитуры в работе дирижера
2. Краткая аннотация хоровой партитуры
3. План развернутого анализа хоровой партитуры
4. Методическая литература
 - Методика анализа
 - Примерные анализы хоровых партитур

Цель: Определить значение анализа партитуры в работе дирижера хора.

Проанализировать все пункты основных вопросов анализа хоровой партитуры. Выявить все исполнительские трудности в работе над хоровой партитурой для максимального раскрытия музыкального образа.

Анализ партитуры в работе дирижера

Дирижирование - трудное и сложное искусство, требующее больших знаний, ярких музыкально-исполнительских, волевых качеств, незаурядных организаторских способностей.

Вся многообразная деятельность дирижера сосредоточена, в конечном счете, вокруг одной цели – работе над произведением. Работа дирижера над хоровым произведением состоит из трех последовательных этапов:

- 1) Самостоятельное изучение;
- 2) Репетиционная работа с хором;
- 3) Концертное исполнение.

Трудно сказать, какой из этапов является более важным – все они взаимосвязаны. Несомненно, однако, что основой всей работы дирижера является первый этап, когда происходит не только всестороннее изучение произведения, но и продумываются основы исполнительского замысла. Не случайно, в учебном процессе самостоятельной работе студентов придается такое большое значение.

Дирижерско-хоровая педагогика выработала определенные методы самостоятельной работы дирижера над произведением, предшествующей разучиванию и исполнению его с хором. Ими являются:

- 1) Исполнение на фортепиано;
- 2) Вокально-интонационное освоение;
- 3) Дирижерско-техническое освоение;
- 4) Анализ.

Эти методы – результат опыта лучших хоровых дирижеров прошлого – теперь стали общепринятыми и незыблемыми. Нередки, однако, случаи, когда дирижеры хора (особенно начинающие руководители хоровой самодеятельности) пренебрегают некоторыми из них, чем значительно снижают эффективность своей работы. При основном внимании к дирижерско-технической стороне значительно меньше места уделяется, например, самостоятельному вокально-интонационному освоению

произведения, а аналитическая сторона порой просто выпадает из поля зрения начинающего дирижера. Этому в немалой степени способствует недостаточная методическая разработка вопросов анализа хоровых партитур.

Анализ хоровых партитур является одним из средств самостоятельного изучения дирижером хорового произведения.

Необходимость анализа произведения как обязательное условие подготовки дирижера к работе с хором сложилась в процессе многолетнего опыта лучших советских дирижеров и педагогов. Требования анализа хоровых партитур, сформулированные корифеями русского и советского хорового искусства П.Г. Чесноковым (1877 – 1944г.) и Н.М. Данилиным (1878 – 1945г.), выдвигаются так же в известных трудах Г.А.Дмитревского, А.А.Егорова, К.К.Пигрова, К.Б.Птицы, В.Г.Соколова, И.И.Полтавцева и М.Ф.Светозаровой и др. Серьезное внимание уделяется этому вопросу в пособиях, посвященных методике работы с самодеятельным хором.

Значение глубокого и всестороннего анализа хоровой партитуры для воспитания и работы хорового дирижера в основном сводится к следующему:

Во-первых, анализ партитуры способствует лучшему усвоению дирижером музыкального и литературного текста произведения, которое он, как известно, должен знать в совершенстве (наизусть). Осознанное – на основе всестороннего анализа – изучение партитуры коренным образом отличается от часто употребляемого механического запоминания, обычно недолговечного и гораздо менее эффективного в работе.

Во-вторых, анализ партитуры необходим для выявления технических, стилистических, вокальных и других особенностей произведения, определения трудностей, которые могут возникнуть в процессе разучивания и исполнения. Работая с коллективом и будучи обычно ограниченным во времени, дирижер должен при самостоятельной подготовке сделать все возможное, чтобы заранее учесть различные детали своей работы с хором.

В-третьих, на основе анализа дирижером устанавливается исполнительский план произведения и определяются конкретные выразительные средства для его творческого воплощения.

В-четвертых, работа над анализом партитуры значительно обогащает знания дирижера в области истории музыки, гармонии, полифонии, музыкальной формы, хороведения, дирижирования. Умения хорошо разбираться в вопросах общей и музыкальной культуры способствует его совершенствованию как исполнителя и значительно повышает его авторитет как руководителя коллектива. Постоянное накопление этих знаний – необходимое условие работы дирижера.

Помимо этого, работа над анализом произведения воспитывает умение грамотно излагать свои мысли, что для дирижера, как руководителя коллектива, также немаловажно.

Таким образом, значение анализа хорового произведения не ограничивается научно-теоретической стороной, - он очень важен для *практической* работы дирижера.

Учебный анализ хоровой партитуры делается в письменном виде. В зависимости от задач, стоящих перед студентом и степени его специальной подготовки могут быть два *типа* анализа: краткая аннотация и развернутый анализ.

Целью создания *краткой аннотации* является установление основных данных о произведении и творчестве его автора.

Аннотацию следует составлять по каждому произведению, изучаемому в классе дирижирования (не менее 5 произведений в семестр). Имея к выпускному экзамену 40 – 50 аннотаций, студент накапливает значительный творческий и научный багаж, который всегда пригодится в работе.

Другие требования ставятся при создании *развернутого анализа партитуры*, который в учебной практике обычно называется письменной работой по анализу партитуры.

Письменная работа представляется к каждому экзамену или зачету по дирижированию (следовательно, каждый семестр). Т. о. за период обучения студентом должно быть выполнено 8 -10 письменных работ по развернутому анализу хоровых партитур.

Для анализа, по согласованию с педагогом, выбирается одно из произведений, изучаемое в классе дирижирования (преимущественное внимание рекомендуется уделять произведениям для смешанного хора *a cappella* – наиболее типичным для хоровой исполнительской практики). При этом необходимо стремиться к тому, чтобы в процессе обучения работа проводилась над анализом произведений различных стилей и жанров.

Размер письменной работы определяется размером и сложностью анализируемого произведения, а так же степенью глубины анализа. Обычный размер работы – 12-15 страниц формата А4. Однако, когда только начинают осваиваться навыки анализа, он может быть несколько меньшим (10-12 стр.). Впоследствии размер работы, как правило, возрастает до 15-20 стр.

Работа должна быть написана грамотно, аккуратно, разборчиво и тщательно отредактирована. К ней должна быть приложена партитура анализируемого произведения (полностью) с расставленными цифровыми обозначениями тактов, на которую в процессе анализа делаются ссылки. Если анализируется произведение крупной формы с сопровождением, то партию сопровождения выписывать не обязательно – достаточно ограничиться необходимыми нотными примерами.

Независимо от особенностей произведения и уровня специальной подготовки студента анализ каждой хоровой партитуры должен состоять из следующих основных разделов:

- 1) Общие сведения о произведении;
- 2) Анализ литературного текста;
- 3) Анализ музыкально-выразительных средств;
- 4) Анализ хоровой фактуры (вокально-хоровой анализ);
- 5) Разработка исполнительского плана.

Разница требований, предъявляемых к студентам при анализе партитуры на различных курсах заключается:

1. В возрастающей сложности анализируемых произведений;
2. В возрастающих требованиях к качеству анализа, его глубине и разносторонности;

Следует так же иметь в виду, что при важности и необходимости всех разделов плана не все из них имеют одинаковое значение. Разделы, посвященные анализу хоровой фактуры и разработке исполнительского плана, являются основными, - в то время как другие носят, в известной степени вспомогательный характер, что, однако, не должно сказываться на их теоретическом уровне. Поэтому возникает вопрос об *аспекте анализа*, т.е. о его целенаправленности. Автор должен очень хорошо представлять цель своей работы, чтобы точно определить свои задачи. Для дирижера главная задача анализа – в выявлении конкретных хоровых исполнительских средств, необходимых для раскрытия содержания произведения. Поэтому разбор хоровой фактуры для исполнителя хорового произведения является основной задачей: не анализ «вообще», а анализ вокально-хоровых особенностей произведения и разработке исполнительского плана на основе знания и понимания этих особенностей. Об этом всегда важно помнить, чтобы избегать сумбурного и непоследовательного изложения без ясной и определенной цели, что, к сожалению, нередко встречается в студенческих работах.

Нередко также при анализе партитуры чрезмерно большое место отводится описанию жизненного пути композитора и характеристике его творчества. Сведения об авторах произведения должны быть краткими. Основное внимание необходимо уделять непосредственному анализу самого произведения.

При анализе хоровой фактуры важнейшее значение имеет определение конкретных *приемов хорового изложения* (хорового письма), использованных в данном произведении, а также выявление черт *хорового стиля*

композитора. Это наиболее сложные разделы. К тому же работа над ними затрудняется отсутствием достаточно полного и систематически изложенного учебно-методического материала – наименее разработанного в хоровой теории.

Конкретные результаты анализа, его качество в каждом случае зависит от многих факторов, главнейшими из которых являются: общие музыкально-теоретические знания автора, его специальные хоровые знания (знание хороведения), опыт дирижерско-хоровой работы, аналитические способности и навыки. Особое внимание обращаем на важность воспитания у дирижера *аналитических навыков*. Для дирижера как организатора и руководителя исполнения рационально-аналитические способности и навыки не менее важны чем эмоционально-интуитивные качества. Только их сочетание рождает подлинный профессионализм.

Для воспитания аналитических навыков дирижеров хора, большое значение имеет курс хороведения, одна из основных задач которого – в глубоком и систематическом изучении особенностей хоровой фактуры, выразительных средств хора, конкретных приемов хорового письма. Не менее важным является также изучение жанрово-стилистических закономерностей хоровой музыки – как в отношении творчества отдельных композиторов, так и хоровых жанров в целом. Значительную помощь в этом может оказать и курс анализа музыкальных произведений, где следует больше места уделять хоровому творчеству – не только в плане структурного анализа, но и фактурного, хорового.

Работа над анализом произведения – дело, требующее большого внимания и настоящего творческого отношения. Анализ партитуры и ее изучение в техническом и исполнительском плане – процессы взаимно обогащающиеся. Если знакомство с общими сведениями о произведении и его авторах является важной предпосылкой для практического творческого освоения партитуры, то без знания партитуры, всех ее деталей невозможно исчерпывающе проанализировать ее музыкально-выразительные средства,

особенности хорового изложения, разработать исполнительский план. Поэтому работа над анализом партитуры должна начинаться с первого ознакомления с ней и продолжаться до тех пор, пока произведение не будет окончательно освоено дирижером. При этом следует иметь в виду, что без выполнения всех требований, предъявляемых при изучении хорового произведения в классе дирижирования (исполнение на фортепиано, пение хоровых партий, интонирование аккордов, тщательная дирижерско-техническая работа) невозможен исчерпывающий, глубокий и всесторонний его анализ.

Краткая аннотация хоровой партитуры

Аннотация заключается в сжатом изложении основных данных о произведении, в конкретной фиксации показателей темпа, метра, ладо-тональных особенностей, особенностей формы, фактуры и др. Рекомендуется следующий *план аннотации*:

- Название произведения. Год создания.
- Автор музыки (имя, отчество, фамилия). Годы жизни.
- Автор литературного текста (имя, отчество, фамилия). Годы жизни. Название и год создания литературного произведения.
- Тип хоровой партитуры и хоровой жанр.
- Если анализируемое произведение является частью более крупного сочинения, – общие сведения обо всем цикле (количество и название частей, состав исполнителей.)
- Состав исполнителей (для хоровых произведений с сопровождением и солистами).
- Форма (определение формы с указанием частей и их размера – количество тактов).
- Тональность (основная, модуляция, отклонения).
- Темп и характер исполнения (перевод). Метроном.
- Метр и размер.

- Ритмические особенности.
- Динамика.
- Звуковедение.
- Фактура (общий тип фактуры).
- Состав хора.
- Диапазоны хоровых партий и общий диапазон всего хора.
- Тесситура.
- Приемы хорового изложения.

Аннотация может быть дополнена краткими сведениями о творчестве композитора (перечислить основные произведения), а также отдельными наиболее существенными исполнительскими замечаниями. При наличии других редакций анализируемого произведения следует указать их.

Создание подобных аннотаций дело относительно несложное, главное – в умении четко сформулировать ответы на все вопросы, указанные в плане.

Основными и наиболее распространенными *типами хоровых партитур* являются: хоровая миниатюра *a cappella* и хор крупной формы с инструментальным сопровождением.

План развернутого анализа хоровой партитуры

1. Общие сведения о произведении и его авторах

Общие сведения о произведении. Точное и подробное название произведения. Год создания. Авторы музыки и текста. Вид хорового творчества (хор *a cappella*, хор с сопровождением). Хоровой жанр (хоровая песня, переложение, миниатюра, крупная форма, обработка, часть оратории, кантаты, сюиты, сцена из оперы и др.). Если анализируемое произведение является частью наиболее крупного сочинения, то следует кратко охарактеризовать остальные его части, чтобы иметь общее представление обо всем цикле (состав исполнителей, количество и название частей, роль хора и др.).

Сведения о жизни и творчестве композитора. Годы жизни. Общая характеристика творчества. Основные произведения. Более подробная характеристика хорового творчества.

Краткие сведения об авторе литературного текста. Годы жизни. Общая характеристика творчества.

2. Литературный текст

Содержание литературного текста, его тема, идея, образы, форма изложения, размер (количество стрóf, куплетов и т.п.).

Сравнение текста, использованного композитором с литературным оригиналом; возникшие изменения и их причины. Если использованный текст является фрагментом более крупного произведения (стихотворения, поэмы и др.), необходимо дать общую характеристику всего произведения.

Изложение литературного текста (выписать весь использованный текст).

Взаимосвязь текста и музыки. Степень их соответствия. Воплощение средствами музыки литературных тем и образов. Взаимосвязь строения текста и формы хорового произведения.

3. Музыкально-выразительные средства

Определение формы: одночастная (период), двухчастная, трёхчастная (простая и сложная), куплетная (число куплетов), куплетно-вариационная и др. Особенности использования композитором традиционной музыкальной формы при воплощении своего замысла в данном произведении (размер и число музыкальных предложений и др.).

Разбор музыкально-тематического материала. Характеристика мелодии – темы, её интонации, метроритмические и ладовые особенности. Темп (темпы). Распределение музыкально-тематического материала между хоровыми партиями (а также солирующими голосами и инструментальным сопровождением).

Ладотональные особенности произведения. Определение основной тональности. Характеристика тонального плана (отклонения, модуляции).

Ладовые особенности (использование композитором народных диатонических ладов или характерных ладовых оборотов).

Гармонический анализ. Подробный анализ гармонии (аккордики) с общепринятым обозначением функции и названия каждого аккорда, на основании чего даётся характеристика гармонического языка произведения, его особенностей и сложности.

Характеристика фактуры: гармоническая (аккордово-гармоническая и гомофонно-гармоническая), полифоническая (контрастная, имитационная, подголосочная), смешанная. Взаимосвязь фактуры с содержанием произведения и выразительными средствами хора.

4. Хоровая фактура

Состав хора (однородный, смешанный, число голосов-партий). Диапазоны партий и всего хора. Тесситурные условия. Степень вокальной загруженности отдельных партий.

Тесситурное и динамическое соотношение между партиями (хоровой ансамбль). Роль различных партий в произведении (исполнение основного мелодического материала, подголосков, аккомпанемента и др.). Использование специфических тембровых качеств хора и его партий.

Особенности интонирования (хоровой строй). Выявление на основе ладо-гармонического анализа наиболее сложных в интонационном отношении моментов с учетом закономерностей мелодического (горизонтального) и гармонического (вертикального) строя. Способы преодоления интонационных трудностей.

Дикция. Вокальность литературного текста и особенности его произношения (орфоэпия). Особенности подтекстовки. Безтекстовое пение (с «закрытым ртом» и др.).

Приемы хорового изложения (tutti, использование неполного состава, хоровых групп, «чистых тембров», divisi, сопоставление, обособление, постепенное включение, дублирование хоровых групп или партий, переkreщивание, окружение партий, колористические приемы).

Установление других вокально-хоровых особенностей произведения: специфике певческого дыхания (по фразам, цепное); характер звука («светлый», «темный», и др.); приемы звуковедения.

Определение количественного состава хора, необходимого для данного произведения (большой, малый, средний), и его квалификация (профессиональный, опытный самодеятельный, начинающий).

5. Исполнительский анализ

Разработка исполнительского плана на основе раскрытия содержания произведения исходя из литературного, музыкального и хорового анализа.

Общий характер произведения и его частей. Темповый план (точный перевод и объяснение всех темповых обозначений). Метрономические указания.

Агогика. Динамика. Артикуляция.

Выявление специфических исполнительских трудностей в связи с особенностями жанра и формы произведения (хоровая миниатюра, крупная вокально-инструментальная форма, куплетность, репризность и др.). Определение характерного для данного произведения основного исполнительского принципа (цельность, непрерывность развития, эпизодичность, детализация, периодичность и др.).

Фразировка. Связь музыкальной и литературной фразы. Определение общей и частных динамических и смысловых кульминаций.

Приемы дирижирования. Темпо-метро-ритмические особенности. Дирижерская схема. Показы вступлений, дыханий, снятий. Наличие фермат, дробление долей и т.п. Характер дирижерского текста.

Изложение собственного исполнительского замысла (интерпретация произведения) и его конкретная детализация путем отбора и выделения наиболее характерных для данного произведения музыкально-выразительных, вокально-хоровых и дирижерско-исполнительских средств.

Определение в произведении наиболее важных и трудоемких моментов, требующих особого внимания в процессе репетиционной работы; методы эффективной работы над ними (сольфеджирование, транспонирование и др.).

6. Заключение

Выявление некоторых стилевых черт творчества композитора в данном произведении (при сравнении с другими его сочинениями). Наличие различных редакций партитуры, причина возникновения и их сравнительный анализ. Сравнение анализируемого произведения с другими произведениями, написанными на тот же текст или посвященными той же теме.

Собственное отношение к изучаемому произведению. Впечатление от его прослушивания в концерте, по радио, в грамзаписи. Сравнение различных исполнительских интерпретаций.

Определение значения произведения в наши дни, с позиций современного музыкально-хорового искусства.

В конце работы рекомендуется дать список литературы, использованной при анализе произведения (библиография).

К л ю ч е в ы е с л о в а: партитура, анализ, исполнение, музыкально-выразительные средства, хоровая фактура, ансамбль, tessitura, дикция, диапазон, планы аннотация.

К о р о т к и е в ы в о д ы. Анализ партитуры способствует лучшему усвоению дирижером музыкального и литературного текстов произведения, выявлению технических, стилистических и вокальных особенностей произведения, а также определению трудностей, которые могут возникнуть в процессе его разучивания и исполнения.

Контрольные вопросы

1. Для чего необходимо анализировать хоровую партитуру?
2. Какие виды анализа хоровой партитуры Вы знаете?
3. Для чего, анализируя партитуру, необходимо знать общие сведения о композиторе и авторе текста?
4. Для чего дирижеру необходимо знать структуру произведения?

МЕТОДИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

МЕТОДИКА АНАЛИЗА

Анализ хоровой партитуры. Методическое пособие. Сост. П.П.Левандо. Л.,1965. 30 с. (Ленинградский государственный институт культуры им. Н.К.Крупской).

Андреева Л.,Бондарь М. Требования, предъявляемые Н.М.Данилиным к студентам в самостоятельной работе над партитурой. – В сб.: Искусство хорового пения. М., 1963, с. 22-24.

Ардентов Д.Н. Роль сравнения при анализе хоровых партитур. - «Труды» (Ленингр. гос. библиотечн. ин-т им. Н.К.Крупской), 1963. Т. 13, с. 145-160.

Березин А. Дирижер и хор. – В сб.: Хоровое искусство. Л., 1967, с. 130-154.

Дмитревская К.Н. Анализ хоровых произведений. Учебное пособие для студентов высших музыкальных учебных заведений и институтов культуры. М., «Сов.Россия», 1965, с. 172.

Дмитревский Г.А. Работа руководителя хора над партитурой хорового произведения. – В кн.: Дмитревский Г.А. Хороведение и управление хором. Изд. 1-е, М.-Л., 1948, с. 85-89; изд. 2-е. М., 1957, с. 83-87.

Егоров А. Работа над хоровой партитурой и процесс разучивания хорового произведения. – В кн.: Егоров А. Очерки по методике преподавания хоровых дисциплин. Л., 1958, с. 114-132.

Егоров А. Хоровая партитура и работа над ней. – В кн.: Егоров А. Теория и практика работы с хором. Л.-М., 1951, с. 183-196.

Коловский О. Анализ хоровой партитуры. – В сб.: Искусство хорового пения. М., 1963, с. 20-42.

Левандо П.П. Хоровая фактура. Уч. пособие.Л., 1968. с. 70.(Ленингр.гос.ин-т культуры им. Н.К.Крупской).

Мазель Л.А., Цуккерман В.А. О выразительной и формообразующей роли динамики, тембра, фактуры. – В кн.: Мазель Л.А., Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. М., 1967. С. 310-341.

Ольхов К. Подготовка учащегося к занятиям в классе. – В кн.: Ольхов К. О дирижировании хором. Л., 1961, с. 77-81.

Пигров К. Подготовка дирижера к занятиям с хором. – В кн.: Пигров К. Руководство хором. Под ред. К.Птицы. М., 1964, с. 133-134.

Полтавцев И., Светозарова М. Работа над партитурой. – В кн.: Полтавцев И., Светозарова М. Курс чтения хоровых партитур. Изд. 2-е. М., 1958, с. 32-51; изд. 2-е. М., Музгиз, 1963, с. 31-55.

Птица К.Б. Работа над партитурой. Основные вопросы анализа хоровых партитур. – В кн.: Птица К.Б. Очерки по технике дирижирования хором. М.-Л., 1948, с. 137-143.

Птица К. Основные вопросы анализа хоровых партитур. – В ст.: О хоровом дирижировании. Из сб.: Работа в хоре. Под ред. Д.Л.Локшина. Изд. 1-е. М., 1960, с.220-221; изд. 2-е. М., 1967, с. 229-230.

Соколов В.Г. Репертуар и работа над песней. – В кн.: Соколов В.Г. Работа с хором. Изд. 1-е. М., 1958, с. 121-128; изд. 2-е. М., 1964, с. 125-129; изд. 5-е. М., 1967, с. 206-210.

Чесноков Л.Г. Система способов и приемов выучивания сочинений с хором. Основные вопросы домашней работы дирижера над сочинением, избранным им для выучивания с хором. – В кн.: Хор и управление им. Изд. 1-е. М.-Л., 1940, с. 141-160, 213-215; изд. 2-е. Ред. С.В.Попова. М., 1952, с. 146-161, 217-218; изд. 3-е. Вступит. ст. К.Птицы, прим. С Попова. М., 1961, с. 158-173, 236-237.

Примерные анализы хоровых партитур

Аренский А.С. Анчар.-В кн.: Чесноков П.Г. Хор и управление им. Изд. 1-е, М., 1940, с. 190-210; изд. 2-е, с. 179-197; 3-е изд., с. 190-208.

Глинка М.И. Ах, ты свет Людмила, хор из оперы «Руслан и Людмила».- В кн.: Дмитриевский Г.А. Хороведение и управление хором. Ук. 1-е изд., с.90-105; 2-е изд., с.88-104.

Кюи Ц.А. Весеннее утро.- В ст.: Бутаев И.И. О хоровом пении в художественной самодеятельности. М., изд. ЦДРИ, 1960, с.10-30.

Лятошинский Б.Н. По небу крадется луна. – В кн.: Егоров А. Очерки по методике преподавания хоровых дисциплин. Ук. Изд., с. 127-131.

Моцарт В.А. *Lacrimosa*. №7 из «Реквиема». – В кн.: Птица К.В. Очерки по технике дирижирования хором. Ук.изд. с.143-147,151-158.

Рахманинов С.В. Три русские песни. – Птица К.В. «Три русские песни» для хора и симфонического оркестра С.В.Рахманинова. Соч. 41(Из опыта хормейстерской работы). – «Труды»(Гос.муз.пед.института им.Гнесиных). Вып. 1. М.,1959, с. 24-53; см. также сб.: Искусство хорового пения.с.112-144.

Танеев С.И. Восход солнца. – В кн.: Егоров А. Теория и практика работы с хором. Ук.изд., с.196-203.

Танеев С.И. Прометей. – Там же, с. 203-209.

Флярковский А.Г. Подмосковная березка. – В кн.: Соколов В.Г. Работа с хором. Ук.изд., с.120-141; изд.2-е, с.129-152, изд.3-е, с.211-227.

Чайковский П.И. Соловушка. – В сб.: Работа в хоре. Ук.изд., с.201-211, изд.2-е, с.230-242.

Чесноков П.Г. Зимой. – В кн.: Чесноков П.Г. Хор и управление им. Изд.1-е, с.200-211, изд.3-е, с.208-217.

Чесноков П.Г. Теплится зорька. – Там же., изд.1-е, с.150-168; изд.2-е, с.162-178; изд.3-е, с.190.

Шебалин В.Я. Утес. – Живов Л. Интерпретация «Утеса» Шебалина, М., «Сов.музыка», 1966, №8, с.104-107.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Левандо П.П. Анализ хоровой партитуры. Методическое пособие. - Л.,1965.

2. Левандо П.П. Проблемы хороведения - Л., «Музыка» 1974.

3 Левандо П.П. Хоровая фактура – Л., 1984.

3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

3.1 Тематика семинарских занятий, вопросы и рекомендуемая литература

Семинар 1. Дыхание в хоровом исполнительстве

1. Фазы певческого дыхания и их взаимосвязь с ауфтактом.
2. Типы певческого дыхания.
3. Специальные упражнения. Артикуляционная и дыхательная гимнастика.
Цель, задачи, значение. (Практическое исполнение).

Литература:

1. Яковлев А. Физиологические закономерности певческой атаки – Л., «Музыка» 1971.
2. Соколов Вл. Работа с хором – М., «Музыка» 1983.
3. Ушкарев А.Ф. Основы хорового письма – М., 1986.
4. Менабени А.Г. Методика обучения сольному пению – М., 1989.

Семинар 2. Хоровой строй

1. Правила интонирования звуков в мажорном и минорном ладах (на примере хорового сочинения).
2. Правила интонирования интервалов, аккордов (на примере хорового произведения).
3. Правила интонирования альтерированных, хроматически заменяемых ступеней.
4. Влияние на хоровой строй лада, фактуры, динамики, темпа, tessitura, атаки звука (на примере хорового произведения).

Литература:

1. Кеериг О.П. Хороведение, С.-П., 2004
2. Казачков С. От урока к концерту – Казань, 1990
3. Живов В. Хоровое исполнительство - М., Владос, 2003.
4. Осенев М.С., Самарин В.А. Хоровой класс и практика работы с хором – М., Академия, 2003.

5. Матвеев Н.В. Хоровое пение – М., 1998.

Семинар 3. Распевание в хоровом коллективе

1. Основные задачи распевания хора, компоненты вокальных упражнений.
2. Типы вокальных упражнений: пение закрытым ртом, на гласные, слоги, с различными ритмическими рисунками, динамикой, голосоведением, звуковедением, штрихами, гармонические последовательности (интервалы, аккорды), вокализы, отрывки из хоровых произведений. (Подбор вокальных упражнений с учётом специфики анализируемого хорового произведения).
3. Практическое исполнение на фортепиано вокальных упражнений во всех тональностях по тонам хроматической гаммы вверх и вниз.

Литература:

1. Соколов В.Л. Работа с хором. Учебное пособие. 2-е изд., перераб.; доп. М.: Музыка, 1985.
2. Шамина Л.В. Работа с самодеятельным хоровым коллективом — М.: Музыка, 1988.
3. Люш Д.В. Развитие и сохранение певческого голоса — Киев: Музична Україна, 1988.
4. Менабени А.Г. Методика обучения сольному пению: Учебное пособие для педагогических институтов. — М.: Просвещение, 1987.
5. Осеннева М.С., Самарин В.А. Хоровой класс и практическая работа с хором: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений — М.: Академия, 2003.

Семинар 4. Дикция в хоре

1. Роль хоровой дикции в раскрытии идейно-смыслового содержания хорового произведения (на примере хорового сочинения).
2. Основные правила формирования дикционных навыков в хоре (на примере хорового сочинения).
3. Особенности певческой орфоэпии и логики речи (на примере хорового сочинения).

Литература:

1. Кеериг О.П. Хороведение – Санкт-Петербург, 2004.
2. Шамина Л. Работа с самодеятельным хоровым коллективом. Второе издание. Москва «Музыка» 1983.
3. Самарин В.А. Хороведение. Москва «Academia» 1998.

Семинар 5. Ансамбль в хоре

1. Приёмы работы над частным, общим, искусственным ансамблями (на примере хорового сочинения).
2. Приёмы и методы работы над различными видами ансамбля: метроритмическим, дикционным, тембровым, динамическим (на примере хорового сочинения).

Литература:

1. Живов В.Л. Хоровое исполнительство – М., «Владос» 2003.
2. Осеннева М.С., Самарин В.А. Хоровой класс и практическая работа с хором – М., 2003.
3. Кеериг О.П. Хороведение – С.-П., 2004.
4. «Каціўся вяночак.» Бел. нар. песні: рэпертуарны зборнік / уклад. і метаэд. рэж. А.А. Свірыдовіч – Мн. : А. М. Вараксін 2006.

Семинар 6. Хоровая фактура

1. Исторический путь развития хоровой фактуры.
2. Определение типа хоровой фактуры (на примере хорового сочинения).
3. Методы и приёмы работы над различными типами хоровых фактур (на примере хорового сочинения).

Литература:

1. Асафьев Б. О хоровом искусстве, издательство «Музыка» Ленинградское отделение, 1980.
2. Живов В.Л. Хоровое исполнительство – М., «Владос», 2003.
3. Кеериг О.П. Хороведение – С.-П., 2004.

4.ОсенневаМ.С., Самарин В.А. Хоровой класс и практическая работа с хором – М., 2003.

5.Самарин В.А. Хороведение – М., 1998.

6.Самарин В.А. Хороведение и хоровая аранжировка – М., 2002.

Семинар 7. Исполнительские средства художественной выразительности

1. Роль и значение средств художественной выразительности (на примере анализируемого сочинения).

2. Средства дирижёрской выразительности:

а) темп и жест;

б) динамика и жест;

в) артикуляция и жест;

г) фразировка и жест.

Литература:

1.Асафьев Б.В. О хоровом искусстве – М., 1980.

2.Живов В.Л. Хоровое исполнительство // Теория Методика Практика. М., “Владос”, 2003.

3.Живов В.Л. Исполнительский анализ хорового произведения – М., 1976.

4.Живов В.Л. О музыкально-выразительных средствах в хоровом исполнительстве // Хоровой коллектив. – М., 1976.

5.Левандо П.П. Исполнительский анализ и интерпретация хорового произведения – М., 1985.

Семинар 8. Репетиционная работа над хоровым сочинением

1.Приёмы работы хормейстера над:

а) фразировкой;

б) динамикой;

в) метроритмом;

г) агогикой;

д) темпом;

е) дикцией

(на примере хорового сочинения).

2. Методика вокально-хоровой работы:

а) Н.М.Данилина;

б) М.Г.Климова;

в) А.В.Свешникова.

3. Тональность хорового произведения и приёмы настройки хора (по камертону – все тональности).

Литература:

1. Живов В.Л. Хоровое исполнительство – М., «Владос» 2003.

2. Иконникова Л.Н. Интерпретаторская культура хорового дирижера – Минск, 2005.

3. Осеннева М.С., Самарин В.А. Хоровой класс и практическая работа с хором – М., 2003.

4. Кеериг О.П. Хороведение – С.-П., 2004.

Семинар 9. Анализ хоровой партитуры

1. Краткий анализ хоровой партитуры (на примере хорового сочинения).

2. Развёрнутый анализ хоровой партитуры (на примере хорового сочинения).

Литература:

1. Левандо П.П. Анализ хоровой партитуры. Методическое пособие. –Л., 1965.

2. Левандо П.П. Проблемы хороведения – Л., «Музыка» 1974.

3. Левандо П.П. Хоровая фактура – Л., 1984.

4. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

4.1 Вопросы для самостоятельного изучения

1. Истоки, развитие хорового искусства – светское и народное хоровое исполнительство (хоры Т.Я.Ломакина, А.А.Архангельского, В.А.Булычёва,

И.И.Юхова, И.Е.Молчанова, Д.А.Агренева-Славянского, П.Г.Яркова, М.Е.Пятницкого).

2. Подготовка профессиональных музыкальных кадров:

а) в синодальном училище;

в) в синодальном хоре.

3. Хоровое исполнительство Беларуси:

а) музыкальные объединения 16-17 вв. (ордена-францисканцы, доминиканцы, иезуиты);

б) музыкальная культура 18-19 вв. (театры, капелла);

в) музыкальная культура 20 века;

г) профессиональные, любительские коллективы Беларуси;

д) выдающиеся хоровые дирижёры Беларуси: Г.Р.Ширма, Г.И.Цитович, В.В.Ровдо, Л.Б.Ефимова, М.П.Дринецкий.

4. Общее понятие стиля и жанра в музыке.

5. Основные стили в вокально-хоровой музыке (возрождение, барокко, классицизм, романтизм, импрессионизм, реализм, экспрессионизм).

6. Основные жанры хоровой музыки. Классификация (чисто хоровые, синтетические, вспомогательные).

7. Классификация певческих голосов, характеристика (на примере выдающихся оперных исполнителей).

8. Певческое дыхание. Специальные беззвучные упражнения (артикуляционная и дыхательная гимнастика).

9. Зависимость хорового строя от звукообразования певцов.

10. Приёмы распевания в вокально-хоровой работе А.В.Свешникова.

11. Основные типы стихосложения: силлабический, тонический, силлабо-тонический (характеристика).

12. Ансамбль хора. Соотношение слова и музыки – как важнейшая проблема, стоящая перед хоровым дирижёром.

13. Хоровая фактура. Три основные функции хоровой ткани: мелодическая, гармоническая, контрапунктическая (характеристика).

14. Темп в хоровом исполнительстве. Метроном Мельцеля.
15. Основные репетиционные приёмы работы с отдельными хористами, ансамблями, хоровыми партиями и всем коллективом.
16. Приёмы хорового изложения – три группы. Стили хорового изложения: строгий, свободный.
17. Подготовительная работа дирижёра над партитурой. Подбор учебного и концертного репертуара.
18. Организация репетиционного процесса. Роль дирижёра. Принцип и основные вопросы проведения хоровых репетиций.
19. Правила выстраивания программы концертного выступления.
20. Дирижёрская этика.
21. Методика анализа хоровой партитуры.

4.2 Вопросы к экзамену

1. Значение и роль хорового искусства в формировании духовной культуры, моральных качеств личности. Характерные черты и особенности хорового исполнительства.
2. Направления развития хорового исполнительства (церковно-певческое, светское, народное). Хоровые коллективы в Республике Беларусь.
3. Певческие голоса, классификация певческих голосов, их диапазоны и регистры. Тональность хорового произведения и приемы настройки хора.
4. Голосовой аппарат. Роль гортани, резонаторов.
5. Типы и виды хоров. Мужской, женский, смешанный хоры и их исполнительские возможности. Расстановка хорового коллектива.
6. Жанры хоровой музыки.
7. Строй хора и его виды. Интонирование ступеней мажорного и минорного лада. Условия сохранения строя в хоре.
8. Ансамбль хора. Разновидности ансамбля. Влияние фактуры изложения на ансамбль хора.

9. Распевание в хоровом коллективе. Типы вокальных упражнений.
10. Дыхание в хоровом исполнительстве. Типы и фазы певческого дыхания. Атака звука.
11. Практическая работа над певческим дыханием. Специальные упражнения.
12. Дикция в хоре. Произношение гласных и согласных. Особенности певческой орфоэпии и логика речи.
13. Темп в хоровом исполнительстве.
14. Приемы хорового изложения. Три группы.
15. Основные этапы работы над партитурой. Подготовительный этап.
16. Основные этапы работы дирижера над партитурой. Репетиционная работа.
17. Основные этапы работы над произведением. Концертное исполнение хорового произведения, хоровой программы.
18. Хоровая фактура. Приемы и методы работы над различными типами фактуры.
19. Анализ хоровой партитуры. Краткая и развернутая аннотации. Основные разделы.
20. Хоровая фактура. Основные функции хоровой ткани. Типы фактур.

4.3 Критерии оценки результатов учебной деятельности студентов

1–2 Отсутствие знаний значительной части теоретического материала, очень плохое ориентирование в вопросах хороведения, фрагментальные теоретические знания. Грубейшие ошибки в пользовании примеров и специальной терминологии, отсутствие знаний о творчестве представителей хоровой культуры.

3 Недостаточно обоснованный ответ, информация общего содержания. Недостаточное использование художественных примеров и специальной терминологии. Отсутствие знаний о хоровом творчестве

представителей хоровой культуры. Ответы на вопросы свидетельствуют о поверхностном характере знаний.

4 Неполное владение теоретическим материалом и его осмыслением, недостаточное использование музыкальных примеров и специальной терминологии. Отсутствие знаний по вопросам вокально-хоровой работы.

5 Знание теоретического материала, но с серьёзными ошибками в последовательности изложения. Недостаточное владение музыкальными примерами и специальной терминологией.

6 Ответ на теоретические вопросы неполный, но без существенных недочётов и ошибок. Наличие ряда ошибок при исполнении практических упражнений по вокально-хоровой работе. Использование достаточного количества музыкальных примеров и специальной терминологии.

7 Правильный, но не развёрнутый ответ на теоретические вопросы. Использование достаточного количества музыкальных примеров и специальной терминологии. Отмечается освоение основной литературы, которая рекомендована учебной программой, но не в полном объёме.

8 Совершенная по смыслу, но не безупречная по форме демонстрация теоретических знаний, почти без ошибок исполнение практических заданий. Хорошее владение музыкальными примерами и специальной терминологией.

9 Свободное владение материалом в области хоровой культуры, разнообразие музыкальных примеров. Совершенное владение специальной терминологией, верное исполнение практических заданий.

10 Безупречное владение как знаниями по истории хорового искусства и теории хороведения, так и исполнение практических упражнений по различным формам вокально-хоровой работы. Ответы на вопросы отличаются логичностью и последовательностью, демонстрируют способность самостоятельного мышления, анализа, обобщения. Совершенное владение музыкальными примерами и специальной терминологией.

5. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

5.1 Учебно-методическая карта учебной дисциплины (для студентов дневной формы обучения)

Разделы и темы	Количество аудиторных часов				Форма контроля
	всего	лекции	семинары	КСР	
Введение	1	1			
Тема 1. Хоровое искусство. Характерные черты и особенности хорового искусства	1	1			
Тема 2. Истоки, развитие, направления хорового искусства – церковно-певческая, светская, народная.	4	2		2	
Тема 3. Хоровое исполнительство Беларуси.	6			6	
Тема 4. Основные стили и жанры вокально-хорового искусства. Жанры хоровой музыки.	2			2	
Тема 5. Голосовой аппарат.	2	2			
Тема 6. Певческие голоса и их характеристики. Элементы певческого голоса.	4	2		2	
Тема 7. Типы и виды хоров. Расстановка хорового коллектива.	2	2			
Тема 8. Дыхание в хоровом исполнительстве.	6	2	2	2	
Тема 9. Хоровой строй.	6	2	2	2	

Тема 10. Распевание хора.	6	2	2	2
Тема 11. Дикция в хоровом пении.	6	2	2	2
Тема 12. Ансамбль хора.	6	2	2	2
Тема 13. Хоровая фактура.	8	2	4	2
Тема 14. Исполнительские средства художественной выразительности	6	2	2	2
Тема 15. Основные репетиционные приемы работы с отдельными хористами, ансамблями, хоровыми партиями и всем коллективом	6			6
Тема 16. Приемы хорового изложения.	4			4
Тема 17. Основные этапы работы над хоровым произведением. Подготовительная работа дирижера над партитурой. (Становление исполнительского замысла)	4	2		2
Тема 18. Репетиционная работа дирижера над партитурой. (реализация исполнительского замысла).	10	2	4	4
Тема 19. Концертное выступление (воспроизведение исполнительского замысла)	4	2		2
Тема 20. Анализ хоровой партитуры.	8	2	2	4
Всего:	103	32	24	48 экзамен

**Учебно-методическая карта учебной дисциплины
(для студентов заочной формы обучения)**

Разделы и темы	Количество аудиторных занятий		
	всего	лекции	семинары
Тема 1. Хоровое искусство. Характерные черты и особенности хорового искусства. Истоки, развитие, направления хорового искусства – церковно-певческая, светская, народная.	2	2	
Тема 2. Голосовой аппарат. Распевание хора.	4	2	2
Тема 3. Дыхание в хоровом исполнении. Ансамбль хора.	4	2	2
Тема 4. Хоровой строй. Дикция в хоровом пении.	2	2	
Тема 5. Хоровая фактура. Исполнительские средства художественной выразительности.	2	2	
Тема 6. Основные этапы работы над хоровым произведением. Подготовительная работа дирижёра над партитурой. Репетиционная работа дирижёра над партитурой. Концертное выступление. Анализ хоровой партитуры.	4	2	2
Всего:	18	12	6 экзамен

5.2 Учебная программа

ТЛУМАЧАЛЬНАЯ ЗАПІСКА

У працэсе падрыхтоўкі студэнтаў па спецыялізацыі 1-18 01 01-01 01 “Харавая музыка акадэмічная” дысцыпліна “Хоразнаўства” займае адно з асноўных месцаў.

Дысцыпліна “Хоразнаўства” базіруецца ў першую чаргу на ведах, атрыманых студэнтамі пры вывучэнні дасцыплін харавога цыклу – “Харавы клас”, “Дырыжыраванне”, а таксама музычна-тэарэтычных дысцыплін – “Сальфеджыю і тэорыя музыкі (гармонія, поліфонія, аналіз музычных форм)”.

Асноўная мэта курса – авалоданне тэарэтычнымі ведамі па гісторыі харавога мастацтва і тэорыі хоразнаўства, падрыхтоўка кіраўніка акадэмічнага хору, фарміраванне творчай асобы будучага хормайстра.

Асноўныя задачы дысцыпліны:

- развіццё ўменняў і навыкаў, неабходных для практычнай работы з харавым калектывам;
- авалоданне рознымі метадамі вакальна-харавой працы;
- выхаванне навыкаў усебаковага аналізу харавых партытур, здольнасці да абагульнення, умення працаваць з музыказнаўчай і нотнай літаратурай.

У выніку вывучэння дысцыпліны спецыяліст павінен *ведаць:*

- гісторыю развіцця харавых спеваў;
- жанравую спецыфіку харавога калектыву;
- харавы калектыў, яго склад, тыпы і віды;
- характарыстыку пеўчых галасоў у хоры;
- рэгістры, дыяпазоны, тэсітуры ў хоры;
- вакальна-харавую структуру хору;
- пеўчы голас, пабудову галасавога апарату, механіку пеўчага працэсу;

умець:

- стварыць харавы калектыў і вызначыць выканаўцаў;
- падабраць рэпертуар хору;
- арганізаваць пастановачную работу ў харавым калектыве;

– стварыць ансамбль у хоры.

Для аналізу харавых партытур прапануецца выкарыстоўваць харавыя сачыненні розных эпох, стыляў, жанраў, якія вывучаюцца ў класе харавога дырыжыравання. Гэта, безумоўна, садзейнічае асэнсаванаму разуменню суадносін тэорыі і практыкі неабходных пры дадзенай форме работы.

У адпаведнасці з тыпавым вучэбным планам на вывучэнне дысцыпліны “Хоразнаўства” адведзена усяго 146 гадзін, з якіх 70 – аўдыторныя заняткі (40 лекцый, 30 семінарскія).

Для кантролю за ведамі студэнтаў на прыканцы вывучэння курса праводзіцца экзамен. Ацэньваюцца тэрэтычныя веды, авалоданне метадамі вакальна-харавой работы, улічваецца работа студэнта на семінарскіх занятках.

ВУЧЭБНА-МЕТАДЫЧНАЯ КАРТА ВУЧЭБНАЙ ДЫСЦЫПЛІНЫ

№ п/п	Раздзелы і тэмы	Колькасць аўд.гадзін			Колькасць часоў	Форма кантролю ведаў
		усяго	Лекц.	Сем		
1	2	3	4	5	6	7
	<i>Уводзіны</i>	1	1			
Раздзел I. Гісторыя харавога мастацтва						
1.	<i>Тэма 1.</i> Харавое мастацтва. Харавая творчасць. Характэрныя рысы і асаблівасці харавога мастацтва	1	1			
2.	<i>Тэма 2.</i> Напрамкі развіцця харавога выканання ў Расіі і Беларусі. Харавыя калектвы ў краіне	2	2			
3.	<i>Тэма 3.</i> Стылі і жанры вакальна-харавога мастацтва. Віды і жанры харавой музыкі	4	2		2	заданне для самаст. работы
Раздзел II. Тэорыя хоразнаўства						
4.	<i>Тэма 4.</i> Пеўчыя галасы. Класіфікацыя. Харавыя калектвы, іх склады. Тыпы хароў і іх выканальніцкія магчымасці.	2	3			

	Растаноўка хора.					
5.	<i>Тэма 5.</i> Галасавы апарат. Гігіена голасу і галасавы рэжым	2	2			
6.	<i>Тэма 6.</i> Дыханне ў харавым выканальніцтве	4	2	2		
7.	<i>Тэма 7.</i> Распяванне ў харавым калектыве	8	2	4	2	практ. заданне
8.	<i>Тэма 8.</i> Строй хору і яго віды	4	2	2		
9.	<i>Тэма 9.</i> Харавая фактура	8	2	4	2	практ. заданне
10	<i>Тэма 10.</i> Ансамбль хору, яго віды і элементы	4	2	2	2	практ. заданне
11	<i>Тэма 11.</i> Дыкцыя ў хоры	6	2	2	2	практ. заданне
12	<i>Тэма 12.</i> Тэмп у харавым выканальніцтве	2	2			
13	<i>Тэма 13.</i> Асноўныя дырыжорска-выканальніцкія сродкі мастацкай выразнасці	4	2			
14	<i>Тэма 14.</i> Прыёмы харавога выкладання	4	2	2		практ. заданне
15	<i>Тэма 15.</i> Работа над харавым творам. Этапы работы	8	2	4	2	практ. заданне
16	<i>Тэма 16.</i> Аналіз харавой партытуры	6	2	2	2	практ. заданне
						экзамен
Усяго		70	32	24	14	

ЗМЕСТ ДЫСЦЫПЛІНЫ

Уводзіны

Мэта, задачы і змест дысцыпліны. Роля і месца дысцыпліны ў падрыхтоўцы спецыялістаў вышэйшай кваліфікацыі. Вучэбна-метадычнае забеспячэнне.

Раздзел I. Гісторыя харавога мастацтва

*Тэма 1. Харавое мастацтва. Харавая творчасць.
Характэрныя рысы і асаблівасці харавога мастацтва*

Роля мастацтва ў духоўным развіцці асобы. Музычнае выкананне сродкамі харавога мастацтва. Калектывы, масавы пачатак, сувязь са словам, наяўнасць дырыжора, музычны інструмент (пеўчы голас), развіццё харавога мастацтва ў суадносінах з гістарычнай эпохай – характэрныя рысы харавога мастацтва.

Акадэмічнае і народнае харавое выканаўства. Характэрныя рысы і асаблівасці. Асноўныя патокі развіцця харавога мастацтва: прафесійнае і аматарскае харавое выканаўства.

Тэма 2. Напрамкі развіцця харавога выканання ў Расіі і Беларусі. Харавыя калектывы ў краіне

Напрамкі харавога мастацтва ў харавым выкананні:

а) царкоўна-пеўчы напрамак. Узаемасувязь развіцця харавога выканальніцтва і гісторыі. Культура Кіеўскай Русі (IX – XII ст.ст.), Вялікага Ноўгарада (XIII – XIV ст.ст.). Знаменны распеў, кандакарныя спевы, раннія формы шматгалосся, строчныя спевы. Масква – цэнтр царкоўна-пеўчай культуры XV–XVII ст.ст. Партэсны канцэрт. Прыдворная пеўчая капэла і Маскоўскі сінадальны хор;

б) свецкае харавое выканальніцтва (прыватныя і аматарскія калектывы ў дарэвалюцыйнай Расіі);

в) народныя харавыя спевы.

Стварэнне пасля 1917 г. новых формаў харавога выканальніцтва (ансамбль песні і танца, народныя хары).

Стварэнне дырыжорска-харавых факультэтаў у кансерваторыях Масквы і Петраграда. Адкрыццё музычнага тэхнікума ў Мінску, кафедры дырыжорска-харавога факультэта ў Мінскай кансерваторыі.

Камернае харавое мастацтва – новая форма харавога выканання 70–90-х гадоў XX ст. Сувязь яго з жыццём. В.Мінін і яго дзейнасць у стварэнні першага камернага хору. Камерныя хары ў Беларусі.

Выдатныя дзеячы харавой культуры П.Г.Часнакоў, Н.М.Данілін, Г.А.Дзмітрэўскі, А.В.Аляксандраў, А.В.Свешнікаў, У.Чарнушэнка, В.У.Роўда, М.Б.Дрынеўскі, Л.Б.Яфімава.

Вядучыя харавыя калектывы Беларусі – прафесійныя і аматарскія.

Конкурсы харавой музыкі ў нашай краіне і за мяжой.

Тэма 3. Стылі і жанры вакальна-харавога мастацтва.

Віды і жанры харавой музыкі

Паняцце аб стылі і жанры.

Адметныя рысы эпохі Адраджэння, стыляў барока, класіцызма, імпрэсіянізма, рэалізма, экспрэсіянізма.

Віды харавой творчасці – хары без суправаджэння (а cappella) і хары з інструментальным суправаджэннем.

Жанры харавой музыкі: харавая песня, харавая мініяцюра, хор буйной формы, аратарыяльна-кантатны жанр, оперна-харавы жанр, харавая апрацоўка, харавы пераклад. Узаемапранікненне жанраў.

Раздзел II. Тэорыя хоразнаўства

Тэма 4. Пеўчыя галасы. Класіфікацыя. Харавыя калектывы, іх склады. Тыпы хароў і іх выканальніцкія магчымасці.

Растаноўка хора

Паняцце аб пеўчым і прафесійным голасе. Дыяпазоны пеўчых галасоў. Элементы пеўчага голасу: сіла гука, тэмбр, палётнасць, пывучасць, дыханне, дыяпазон. Рэгістравая будова галасоў. Задачы прафесійнага навучання спевакоў. Класіфікацыя галасоў харавых партый:

Партыя Сапрана – лірыка – каларатурнае, лірычнае, драматычнае.

Партыя Альтаў – лірычнае і драматычнае мецца-сапрана, контральто.

Партыя Тэнараў – лірычныя і драматычныя тэнары.

Партыя Басоў – драматычныя і лірыка – драматычныя барытоны, бас, актавісты.

Дыяпазоны харавых партый. Паняцце аб хоры як калектыве спевакоў. Элементы харавой гучнасці. Склад хору, яго тып і від. Выканальніцкія магчымасці змешанага, жаночага, мужчынскага саставу хора.

Растаноўка хора (класічная і інш.). Рэверберацыя памяшкання.

Тэма 5. Галасавы апарат. Гігіена голасу і галасавы рэжым

Функцыянальны прынцып будовы галасавога апарата. Узаемадзеянне гартані і дыхальнага апарату.

Гукаўтваральны і артыкуляцыйны аддзелы галасавога апарату (глотка, ратавая поласць, поласць носа).

Роля рэзанатараў. Гігіена голасу і галасавы рэжым. Жыццёвы і прафесійны рэжым, азначаныя гігіенічныя правілы. Распарадак працы, адпачынку, харчавання, фізічных практыкаванняў і г.д. Невралагічна-псіхічная нагрузка.

Тэма 6. Дыханне ў харавым выканальніцтве

Асаблівасці пеўчага дыхання. Фазы і тыпы пеўчага дыхання. Ніжняробернае – дыяфрагмальнае дыханне – як найбольш аптымальнае для вакальна-харавых спеваў.

Асноўныя задачы пеўчага выдыха. Выкарыстанне дыхання ў залежнасці ад даўжыні музычнай фразы і мастацкіх патрабаванняў. Асаблівасці ланцуговага дыхання. Роля дыяфрагмы. Бязгукавыя практыкаванні. Выкарыстанне розных гімнастык (артыкуляцыйнай і дыхальнай).

Атака гука як сродак мастацкай выразнасці і вакальнай тэхнікі ў суадносінах са зместам і характарам харавога твора, сродак уздзеяння на галасавы апарат. Віды атакі: мяккая, цвёрдая, прыдыхальная. Аснова гукаўтварэння – мяккая атака.

Тэма 7. Распяванне ў харавым калектыве

Распяванне хора. Асноўныя задачы распявання хора – падрыхтоўка галасавога апарату да спеваў, развіццё і ўдасканаленне вакальна-харавых навыкаў.

Умовы пры якіх неабходна пачынаць распяванне хору – прымарная зона, дынаміка (p, mp, mf), тэмп (andante, moderato).

Кампаненты харавога практыкавання: паўторнасць, вызначаная арганізацыя, мэтанакіраванасць.

Даўжыня распявання, прынцып паступовасці, дыяпазон, дынаміка, гукавысотнасць, эмацыянальнасць.

Тыпы вакальных практыкаванняў: распявання на некаторыя галосныя, склады, зачыненым ротам, з розным рытмічным малюнкам, гукавядзеннем, голасавядзеннем, штрыхамі, гарманічныя паслядоўнасці (інтэрвалы, акорды), вакалізы, урыўкі з харавых твораў. Роля інструментальнага суправаджэння пры распяванні. Практычнае выкананне на фартэпіяна вакальных практыкаванняў ва ўсіх танальнасцях па тонах храматычнай гамы ўверх і ўніз. Вакальнасць дырыжорскага жэста.

Тэма 8. Строй хору і яго віды

Паняцце аб харавым строі як працэсе чыстага інтанавання з апорай на лад. Віды строю: меладычны (гарызантальны) і гарманічны (вертыкальны).

Інтанаванне ступеней мажорнага і мінорнага ладоў. Інтанаванне інтэрвалаў і акордаў. Умовы захавання строю ў хоры.

Уплыў на строй метрарытму, тэмпу, лада, фактуры харавога складання, тэсітурных умоў, дынамікі. Залежнасць чысціні строю ад вакальных навыкаў хору (дыхання, гукаўтварэння). Танальнасць харавога твора і прыёмы настройкі хору.

Тэма 9. Харавая фактура

Паняцце аб харавой фактуры, як сукупнасці сродкаў музычнага выкладання. Асноўныя функцыі харавых партый: меладычная, гарманічная, кантрапунктычная. Тыпы фактур: мелодыка-манадычная, мелодыка-падгалосачная, мелодыка-гарманічная, гамафонна-гарманічная, гарманічная (акордавая), паліфанічная (імітацыйная, падгалосачная, кантрастная), змяшаная.

Залежнасць тыпа фактуры ад зместу і характару харавога твора. Прыёмы работы над рознымі тыпамі фактуры.

Тэма 10. Ансамбль хору, яго віды і элементы

Рознае значэнне слова “ансамбль”. Ансамбль хору, умовы яго дасягнення. Суадносіны якаснага і колькаснага складу галасоў. Ансамбль прыватны і агульны.

Элементы харавога ансамбля: тэмбравы, дынамічны, рытмічны, тэмпавы, дакцыённы, інтайнацыйны. Ансамбль натуральны і штучны. Уплыў тесітуры на ансамбль хора. Стварэнне ансамбля пры розных тыпах харавых фактур.

Уплыў складу выканаўцаў на ансамбль хору:

- ансамбль хору і саліруючых галасоў.
- ансамбль хору і інструментальнага суправаджэння (пры рознай функцыі хору).
- ансамбль хору, саліруючых галасоў і інструментальнага суправаджэння.

Тэма 11. Дыкцыя ў хоры

Паняцце аб харавой дыкцыі як асэнсаваным і выразным вымаўленні слоў у спевах.

Асаблівасці вакальна-харавой дыкцыі. Пеўчая артыкуляцыя. Правілы фанетыкі і арфаэпіі, культуры і логікі мовы. Асноўныя памеры вершаванай мовы: харэй, дактыль, амфібрахій, анапест.

Характар вымаўлення літаратурнага тэксту ў спевах: распеў, дэкламацыя, вакалізацыя, скарагаворкі. Работа над літаратурным тэкстам у хоры: сэнсавая і тэхнічная. Праца над галоснымі ў спевах. Праца хормайстра над вымаўленнем зычных у спевах. Рэдукаванне галосных у спевах. Дыкламацыя паэтычнага тэксту.

Тэма 12. Тэмп у харавым выканальніцтве

Метр – парадак чаргавання моцных і слабых доляў у такце. Памеры – простыя, складаныя, сіметрычныя і несіметрычныя. Тэмп у харавым творы. Роля, значэнне. Метранамічныя абазначэнні тэмпа. Пяць асноўных груп тэмпавых абазначэнняў. Тэмпы вельмі павольныя, павольныя, мерныя, хуткія і вельмі хуткія. Залежнасць тэмпа ад фактуры, формы, мелодыкі, гармоніі, паэтычнага тэксту.

Тэма 13. Асноўныя дырыжорска-выканальніцкія сродкі

мастацкай выразнасці

Асноўныя дырыжорска-выканальніцкія сродкі: агогіка, дынаміка, артыкуляцыя, фразіроўка.

Агогіка – рух музыкі, як часовая арганізацыя. Роль тэмпа, мэтра, рытма.

Дынаміка харавога твора – залежнасць яе ад характару, зместу твора.

Да артыкуляцыі (выразнасць выканання) адносяцца: характар выканання, гукавядзенне (штрыхі), цэзурнасць (паузы, дыханне, цэзуры).

Фразіроўка, яе залежнасць ад пабудовы музычнага і паэтычнага тэксту. Прыёмы дасягнення адзінства музычнай і паэтычнай фразіроўкі.

Роля дырыжыравання ў працэсе кіравання калектыўным выкананнем.

Асаблівасці харавога дырыжыравання (роля мімікі, кісцей рук і пальцаў, твара і інш.). Комплекс навыкаў, ведаў, неабходных дырыжору. Значэнне дырыжорскай волі, пачуцця рытму.

Тэма 14. Прыёмы харавога выкладання

Паняцце аб харавой фактуры як сукупнасці выразных сродкаў хору.

Прыёмы харавога выкладання падзяляюцца на тры групы.

Да першай групы адносяцца прыёмы, звязаныя з выкарыстаннем выразных магчымасцей складу хору.

- 1) агульнахаравое выкладанне (tutti);
- 2) выкладанне няпоўным складам хора;
- 3) выкладанне харавымі групамі;
- 4) выкарыстанне “чыстых тэмбраў” харавых партытур;
- 5) падзел партый (divisi).

Да другой групы – прыёмы, вызначаемыя суадносінамі харавых груп (або партый).

- 1) выкаладанне мелодыі рознымі партыямі хора;
- 2) перадача мелодыі з адной партыі ў другую;
- 3) паступовае ўключэнне ў выкананне харавых груп або партый;
- 4) паступовае выключэнне з выканання харавых груп або партый;
- 5) прыёмы супастаўлення;

- 6) абасабленне харавых партый або груп;
- 7) прыём дубліравання;
- 8) харавая педаль;
- 9) перакрыжаванне.

Трэцяя група ўключае каларыстычныя прыёмы выкладання.

- 1) спевы басоў-актавістаў;
- 2) спевы закрытым ротам;
- 3) спевы на галосны гук, на паўторны склад;
- 4) гукаімітаванне, прыём “эха”;
- 5) меладыкламацыя;
- 6) запаўненне (кластэр);
- 7) шумавыя эфекты: пляскі, тупат і інш.

Тэма 15. Работа над харавым творам. Этапы работы

Падбор рэпертуара з улікам склада хору, вакальна-тэхнічнага і мастацкага ўзроўню.

Праца над харавым творам – асноўны змест усёй творчай дзейнасці дырыжора і калектыву.

Асноўныя тры этапы работы дырыжора над харавым творам:

- 1) падрыхтоўчая работа дырыжора, самастойнае вивучэнне твора;
- 2) рэпетыцыйная праца з хорам;
- 3) канцэртнае выкананне.

I. *Падрыхтоўчая работа дырыжора.* Метады самастойнай работы хормайстра над творам:

- а) выкананне яго на фартэпіяна;
- б) вакальна-інтанацыйнае засваенне;
- в) дырыжорска-тэхнічнае засваенне;
- г) аналіз харавой партытуры.

Дасканалая папярэдняя падрыхтоўка харавых партый да вивучэння харавога твора.

II. *Рэпетыцыйная праца з хорам (працэс вивучэння твора):*

а) знаёмства калектыву з творами (паказ сачынення, апавяданне аб аўтарах твора, зместу сачынення, асноўных асаблівасцях);

б) тэхнічнае засваенне твора (праца над чысцінёй інтанацыі, пераадоленне рытмічных цяжкасцей, праца над дынамікай і дыкцыяй);

в) праца над творами ў мастацкім плане (вызначэнне галоўнай тэмы твора і праца над вобразам);

г) прынцып паступовасці асваення харавой партытуры (апошні перыяд працы перад канцэртным выкананнем).

Ш. *Канцэртнае выкананне* як натуральнае заканчэнне ўсёй працы дырыжора над харавым творами. Роля дырыжора. Неабходнасць валявога і упэўненага адчування дырыжора пры эмацыянальнай і творчай ўсхваляванасці. Папярэдняя настройка дырыжора і калектыву перад канцэртамі. Разнастайнасць канцэртных праграм (святочныя, тэматычныя і інш.). Канцэртная праграма як адно сачыненне. Асаблівасці пабудовы канцэртнай праграмы. Залежнасць ад характару твора, танальнасці сачынення. Роля канцэртных выступленняў у жыцці калектыву.

Тэма 16. Аналіз харавой партытуры

Паняцце аб харавой партытуры, як супольнага запісу харавых партый твора. Залежнасць харавой партытуры ад складу выканаўцаў, колькасць харавых партый, фактуры твора. Запіс літаратурнага тэксту ў партытуры. Аналіз харавой партытуры, як адзін з метадаў вывучэння харавога твора. Тыпы аналізу: кароткая анатацыя, разгорнуты аналіз.

План разгорнутага аналізу па раздзелах:

- 1) агульныя звесткі аб творы і яго аўтарах;
- 2) аналіз літаратурнага тэксту;
- 3) аналіз музычна-выразных сродкаў;
- 4) аналіз харавой фактуры (вакальна-харавы аналіз);
- 5) выканальніцкі план;
- 6) заключэнне.

Галоўная мэта аналізу – выяўленне харавых выканальніцкіх сродкаў, неабходных для раскрыцця зместу твора.

Раздзелы плана, прысвечаныя аналізу харавой фактуры і распрацоўцы выканальніцкага плану, з’яўляюцца асноў

ІНФАРМАЦЫЙНА-МЕТАДЫЧНАЯ ЧАСТКА

Літаратура

Асноўная

1. *Асафьев, Б.В.* О хоровой музыке / Б.В.Асафьев. – Л.: Музыка, 1987. – 225 с.
2. *Анисимов, А.* Дирижер – хормейстер / А.Анисимов. – Л.: Музыка, 1976. – 160 с.
3. *Балашов, В.* Поэтическое слово и вокальная интонация. Работа в хоре / В.Балашов. – М.: Музыка, 1977. – 65 с.
4. *Вопросы вокальной педагогики: сб. ст.* – Л.: Музыка, 1982. – Вып. 6. – 180 с.
5. *Емельянов, В.В.* Развитие голоса. Координация и тренаж / В.В.Емельянов. – СПб.: Лань, 2007. – 191 с.
6. *Живов, В.* Хоровое исполнительство / В.Живов. – М.: Владос, 2003. – 272 с.
7. *Живов, В.* Теория хорового исполнительства / В.Живов. – М.: Эдиториал УРСС, 1998. – 288 с.
8. *Живов, В.* Трактовка хорового произведения / В.Живов. – М., Сов. Россия, 1986. – 126 с.
9. *Иконникова, Л.Н.* Интерпретаторская культура хорового дирижера / Л.Н.Иконникова; науч. ред. Ю.Д.Златковский. – Мн.: Изд. центр БГУ, 2005. – 143 с.
10. *Левандо, П.П.* Хороведение. Основы вузовского курса / П.П.Левандо. – Л.: Музыка, 1971. – 280 с.

11. *Левандо, П.П.* Анализ хоровой партитуры / П.П.Левандо. – Л.: Музыка, 1965. – 55 с.
12. *Кеериг, О.П.* Хороведение: учеб. пособие / О.П.Кеериг. – СПб.: СПбГУКИ, 2004. – 187 с.ю
13. *Малышева, Н.М.* О пении: метод. пособие (Из опыта работы с певцами) / Н.М.Малышева. – М.: Музыка, 2001. – 168 с.
14. *Менабени, А.Г.* Методика обучения сольному пению / А.Г.Менабени. – М.: Просвещение, 1987. – 95 с.
15. *Минин, В.* К проблеме подготовки дирижеров хора / В.Минин // Труды ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1975. – Вып. 19. – 17–26 с.
16. *Морозов, В.П.* Искусство резонансного пения / В.П.Морозов. – М.: Моск. гос. консерватория им. П.И.Чайковского, 2002. – 145 с.
17. *Осеннева, М.С.* Хоровой класс и практическая работа с хором / М.С.Осеннева, В.А.Самарин. – М.: Академия, 2003. – 192 с.
18. *Соколов, Вл.* Работа с хором. – 2-е изд. / Вл.Соколов. – М.: Музыка, 1983. – 192 с.
19. *Пигров, К.* Руководство хором / К.Пигров. – М.: Музыка, 1964. – 217 с.
20. *Чесноков, П.Г.* Хор и управление им. – 3-е изд. / П.Г.Чесноков. – М.: Гос. муз. изд-во, 1961. – 239 с.

Дадатковая

1. *Бугасов, С.* Душе моя: произведения для смешанных составов хором / С.Бугасов. – Мн.: Изд. Вараксин А.Н., 2009. – 112 с.
2. *Век маладосці: харавыя цыклы беларускіх кампазітараў* / укл. А.А.Свірыдовіч. – Мн.: Зорны верасень, 2009. – 188 с.
3. *Вопросы вокальной педагогики: сб. ст.* – Л.: Музыка, 1982. – Вып. 6. – 180 с.
4. *Гажэўская, Т.С.* Табе, Прачыстая Багародзіца! / Т.С.Гажэўская. – Мн.: Бел. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў, 2009. – 327 с.
5. *Гукі Бацькаўшчыны* / уклад. А.А.Свірыдовіч. – Мн.: Тэхнапрынт, 2004. – 216 с.

6. *Гэта наша Радзіма: вакальныя творы беларускіх кампазітараў на вершы У.Карызны* / укл. С.Ярохіна. – Мн.: Беларусь, 1998. – 120 с.
7. *Духоўная харавая музыка* / уклад. А.В.Пякуцька, З.Л.Леановіч, В.П.Маеўская. – Мн.: Бел. ун-т культуры, 1996. – 156 с.
8. *Ерохіна, С.К. Хоровой класс и хор в школе. Хоровая музыка XVI–XVIII вв.* / С.К.Ерохіна. – Мн.: Мастацкая літаратура, 2008. – 143 с.
9. *Как прекрасен этот мир!* / сост. Б.Кожевников. – Мн.: Беларусь, 2002. – 232 с.
10. *Каціўся вяночак: бел. нар. песні* / укл. А.А.Свірыдовіч. – Мн.: Выд. Варахсін А.М., 2006. – 72 с.
11. *Назарова, Е.П. Хоровой практикум: учеб.пособие.* – Мн.: БГПУ, 2002. – 157 с.
12. *Нова радасць стала* / уклад. А.Пякуцька, З.Леановіч, В.Маеўская. – Мн.: БелПМК, 1995. – 59 с.
13. *Памяти А.В. Свешникова. Статьи. Воспоминания* / сост. С.С.Калинин. – М.: Музыка, 1998. – 328 с.
14. *Салавей спявае: хары, песні на вершы У.Карызны* / укл. С.Ярохіна. – Мн.: Беларусь, 1990. – 160 с.
15. *Сокровищница русской духовной музыки* / сост. Б.Г.Тевлин. – М.: Музыка, 2000. – 167 с.
16. *Харавы канцэрт* / уклад. А.Пякуцька, Я.Рэутовіч, З.Леановіч, В.Маеўская. – Мн.: Беларусь, 1999. – 167 с.
17. *Харавая музыка: апр. бел. нар. песень* / уклад. А.В.Пякуцька, З.Л.Леановіч, В.П.Маеўская. – Мн.: Бел. ун-т культуры, 1996. – 236 с.
18. *Хоровой концерт: произведения зарубежных композиторов XVI–XX вв.* / сост. С.Ерохіна. – Мн.: Лимариус, 2000. – 176 с.
19. *Чабарок: рэпертуарны зборнік для хароў і вакальных ансамбляў* / уклад. Л.Ярашэвіч, С.Ярохіна. – Мн.: Ін-т праблем культуры, 1991. – 72 с.

Перачэнь рэкамендаваных сродкаў дыягностыкі вынікаў вучэбнай дзейнасці

Кантроль вучэбнай дзейнасці студэнтаў па вучэбнай дысцыпліне “Харазнаўства” ажыццяўляецца з дапамогай наступных форм дыягностыкі:

- вусны апрос пад час заняткаў;
- практычныя заданні;
- заданні для самастойнай працы;
- кантроль самастойнай працы;
- экзамен.

У якасці эфектыўных педагагічных метадык і тэхналогій, якія садзейнічаюць кіраванню ведамі, а таксама набывццю вопыта самастойнага вырашэння рознабаковых задач, неаходна адзначыць:

- праектныя тэхналогіі;
- тлумачальна-элюстрацыйны метады ў спалучэнні з рэпрадукцыйным;
- метады параўнальнага аналізу;
- камунікатыўныя тэхналогіі (дыскусія, вучэбныя дыбаты і іншыя актыўныя формы і метады);
- метады аналізу канкрэтных сітуацый.

5. 3 Список основной литературы

1. *Асафьев, Б.В.* О хоровой музыке / Б.В.Асафьев. – Л.: Музыка, 1987. – 225 с.
2. *Анисимов, А.* Дирижер – хормейстер / А.Анисимов. – Л.: Музыка, 1976. – 160 с.
3. *Балашов, В.* Поэтическое слово и вокальная интонация. Работа в хоре / В.Балашов. – М.: Музыка, 1977. – 65 с.
4. *Вопросы вокальной педагогики: сб. ст.* – Л.: Музыка, 1982. – Вып. 6. – 180 с.
5. *Емельянов, В.В.* Развитие голоса. Координация и тренаж / В.В.Емельянов. – СПб.: Лань, 2007. – 191 с.
6. *Живов, В.* Хоровое исполнительство / В.Живов. – М.: Владос, 2003. – 272 с.
7. *Живов, В.* Теория хорового исполнительства / В.Живов. – М.: Эдиториал УРСС, 1998. – 288 с.
8. *Живов, В.* Трактовка хорового произведения / В.Живов. – М., Сов. Россия, 1986. – 126 с.
9. *Иконникова, Л.Н.* Интерпретаторская культура хорового дирижера / Л.Н.Иконникова; науч. ред. Ю.Д.Златковский. – Мн.: Изд. центр БГУ, 2005. – 143 с.
10. *Левандо, П.П.* Хороведение. Основы вузовского курса / П.П.Левандо. – Л.: Музыка, 1971. – 280 с.
11. *Левандо, П.П.* Анализ хоровой партитуры / П.П.Левандо. – Л.: Музыка, 1965. – 55 с.
12. *Кеериг, О.П.* Хороведение: учеб. пособие / О.П.Кеериг. – СПб.: СПбГУКИ, 2004. – 187 с.ю
13. *Мальшева, Н.М.* О пении: метод. пособие (Из опыта работы с певцами) / Н.М.Мальшева. – М.: Музыка, 2001. – 168 с.

14. *Менабени, А.Г.* Методика обучения сольному пению / А.Г.Менабени. – М.: Просвещение, 1987. – 95 с.
15. *Минин, В.* К проблеме подготовки дирижеров хора / В.Минин // Труды ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1975. – Вып. 19. – 17–26 с.
16. *Морозов, В.П.* Искусство резонансного пения / В.П.Морозов. – М.: Моск. гос. консерватория им. П.И.Чайковского, 2002. – 145 с.
17. *Осеннева, М.С.* Хоровой класс и практическая работа с хором / М.С.Осеннева, В.А.Самарин. – М.: Академия, 2003. – 192 с.
18. *Соколов, Вл.* Работа с хором. – 2-е изд. / Вл.Соколов. – М.: Музыка, 1983. – 192 с.
19. *Пигров, К.* Руководство хором / К.Пигров. – М.: Музыка, 1964. – 217 с.
20. *Чесноков, П.Г.* Хор и управление им. – 3-е изд. / П.Г.Чесноков. – М.: Гос. муз. изд-во, 1961. – 239 с.

5.4 Список дополнительной литературы

1. *Бугасов, С.* Душе моя: произведения для смешанных составов хоров / С.Бугасов. – Мн.: Изд. Вараксин А.Н., 2009. – 112 с.
2. *Век маладосці: харавыя цыклы беларускіх кампазітараў* / укл. А.А.Свірыдовіч. – Мн.: Зорны верасень, 2009. – 188 с.
3. *Вопросы вокальной педагогики: сб. ст.* – Л.: Музыка, 1982. – Вып. 6. – 180 с.
4. *Гажэўская, Т.С.* Табе, Прачыстая Багародзіца! / Т.С.Гажэўская. – Мн.: Бел. дзярж. ун-т культуры і мастацтваў, 2009. – 327 с.
5. *Гукі Бацькаўшчыны* / уклад. А.А.Свірыдовіч. – Мн.: Тэхнапрынт, 2004. – 216 с.
6. *Гэта наша Радзіма: вакальныя творы беларускіх кампазітараў на вершы У.Карызны* / укл. С.Ярохіна. – Мн.: Беларусь, 1998. – 120 с.
7. *Духоўная харавая музыка* / уклад. А.В.Пякуцька, З.Л.Леановіч, В.П.Маеўская. – Мн.: Бел. ун-т культуры, 1996. – 156 с.

8. *Ерохина, С.К.* Хоровой класс и хор в школе. Хоровая музыка XVI–XVIII вв. / С.К.Ерохина. – Мн.: Мастацкая літаратура, 2008. – 143 с.
9. *Как прекрасен этот мир!* / сост. Б.Кожевников. – Мн.: Беларусь, 2002. – 232 с.
10. *Каціўся* вяночак: бел. нар. песні / укл. А.А.Свірыдовіч. – Мн.: Выд. Вараксін А.М., 2006. – 72 с.
11. *Назарова, Е.П.* Хоровой практикум: учеб.пособие. – Мн.: БГПУ, 2002. – 157 с.
12. *Нова радасць* стала / уклад. А.Пякуцька, З.Леановіч, В.Маеўская. – Мн.: БелПМК, 1995. – 59 с.
13. *Памяти А.В. Свешникова.* Стат'і. Воспоминания / сост. С.С.Калинин. – М.: Музыка, 1998. – 328 с.
14. *Салавей* спявае: хары, песні на вершы У.Карызны / укл. С.Ярохіна. – Мн.: Беларусь, 1990. – 160 с.
15. *Сокровищница* русской духовной музыки / сост. Б.Г.Тевлин. – М.: Музыка, 2000. – 167 с.
16. *Харавы* канцэрт / уклад. А.Пякуцька, Я.Рэутовіч, З.Леановіч, В.Маеўская. – Мн.: Беларусь, 1999. – 167 с.
17. *Харавая* музыка: апр. бел. нар. песень / уклад. А.В.Пякуцька, З.Л.Леановіч, В.П.Маеўская. – Мн.: Бел. ун-т культуры, 1996. – 236 с.
18. *Хоровой концерт:* произведения зарубежных композиторов XVI–XX вв. / сост. С.Ерохина. – Мн.: Лимариус, 2000. – 176 с.
19. *Чабарок:* рэпертуарны зборнік для хароў і вакальных ансамбляў / уклад. Л.Ярашэвіч, С.Ярохіна. – Мн.: Ін-т праблем культуры, 1991. – 72 с.