

В. КРАСНОЩЕКОВ

ВОПРОСЫ ХОРОВОДЕНИЯ

*Допущено Управлением кадров
и учебных заведений
Министерства культуры СССР
в качестве учебного пособия
для дирижерско-хоровых
факультетов консерваторий*

Белорусский хоровой портал - ХОР.by

ИЗДАТЕЛЬСТВО • МУЗЫКА • МОСКВА 1969

Редактор первого раздела
К. К. Розеншильд

От автора

Предлагаемое пособие составлено в соответствии с требованиями программы по курсу хороведения для дирижерско-хоровых факультетов консерваторий (издана в 1966 году). Работая над книгой, автор руководствовался опытом преподавания этого предмета в Московской консерватории и теми требованиями, которые предъявляются к студентам на государственных и курсовых экзаменах.

Книга состоит из двух разделов. В первом дается краткий исторический обзор развития отечественного и зарубежного певческого искусства. Во втором разделе охарактеризованы хоровые ансамбли различных составов и профилей, здесь же формулируются идейно-эстетические принципы, определяющие деятельность профессиональных и любительских хоров. Наконец, в этом разделе изложены вопросы теории и практики работы с хором. Учитывая, что многие студенты консерваторий уже проходили курс «Основ хороведения» в средних специальных учебных заведениях, в книге рассмотрены лишь те вопросы, которые требуют дополнительного, более глубокого изучения. При разработке этих проблем были учтены новые данные по теории музыки, педагогике и практике исполнения хоровых произведений.

КРАТКИЙ ОБЗОР ИСТОРИИ ХОРОВОГО ПЕНИЯ

Хоровое пение — одна из наиболее широких и общедоступных форм художественной деятельности людей. Оно возникло и развивалось в основе своей как искусство трудящихся, искусство широких масс. Потому художественно-правдивое и многогранное отражение жизни народа, его мыслей и чувств, мировоззрения и идеалов стало главным содержанием демократической хоровой культуры.

Роль хорового искусства в общественной жизни определяется не только тем, что оно обладает весьма мощными выразительными средствами и способно доставлять слушателям высокое эстетическое наслаждение. Хоровое пение привлекает к активному художественному творчеству и общению самые широкие слои населения, и в этом заложены его поистине неисчерпаемые воспитательные и организаторские возможности. Пение в хоре сплачивает людей, объединяет их в коллектив.

Народные массы издавна обращались к песенному искусству, как могучему оружию в освободительном движении и борьбе. Указывая на плодотворную роль рабочих певческих союзов в деле консолидации боевых сил пролетариата и на огромное пропагандистское и организующее значение рабочей песенности, В. И. Ленин писал: «...никакие полицейские придирки не могут помешать тому, что во всех больших городах мира, во всех фабричных поселках и все чаще в хижинах батраков

раздается дружная пролетарская песня о близком освобождении человечества от наемного рабства»¹.

Хоровое пение, певческое воспитание детей и молодежи является важным средством роста музыкальной и общей культуры в стране, формирования художественных вкусов и запросов населения. Если у некоторых народов (например, чехов) оно еще с давних пор прочно вошло в школьную практику, то в настоящее время в Советском Союзе и других социалистических странах обучение хоровому пению осуществляется в системе народного образования в государственном масштабе. Эстетическое воспитание не может ограничиваться лишь общением с искусством через его восприятие и усиленную художественную оценку. Полноценное эстетическое воспитание детей должно включать также непосредственное участие их в творческом процессе, овладение навыками коллективного или индивидуального исполнения художественных произведений. В условиях общеобразовательной школы хоровое пение продолжает оставаться основной формой музыкального воспитания подрастающего поколения.

Выше говорилось уже, что народное песенно-хоровое творчество является первоисточком и наиболее широкой основой хоровой культуры. Высшие же ее художественные достижения связаны с профессиональным искусством. Оно имеет свою многовековую историю со своими особенностями. Одна из них заключается в том, что долгое время певческое искусство было связано с церковью, ее культом и организациями. Они регламентировали деятельность многих хоров, привлекали к себе на службу выдающихся композиторов и исполнителей, создавали и содержали учебные заведения для подготовки певчих и регентов хоров. В течение многих веков здесь сосредоточивались наиболее квалифицированные артистические силы и создавались большие художественные ценности. Все это в той или иной степени сказывалось на содержании репертуара, а порою и на стиле исполнения. Церковное пение было школой высокого мастерства и драгоценных певческих традиций.

¹ В. И. Ленин. Развитие рабочих хоров в Германии. Полн. собр. соч., т. 22, изд. 5, стр. 276.

Но оно оказалось поставленным в узкие рамки, зачастую препятствовавшие развитию и укреплению в хоровой культуре реалистических устремлений и гражданственных мотивов. Хотя это и тормозило прогресс певческих школ, их служение высоким социально-этическим идеалам демократического искусства, однако не могло заглушить импульсов, порожденных теми глубинными историческими процессами, которые происходили в материальной и духовной жизни общества. Непосредственные и интенсивно действующие факторы своего роста и совершенствования певческие хоры получали по мере того, как в культовую музыку все шире проникали элементы народной песенности, как под сводами храмов стали звучать произведения великих мастеров Запада и Востока Европы — Палестрины и Лассо, И. С. Баха и Моцарта, Чайковского и Рахманинова, а в практику хорового пения начало входить светское музицирование. Руководимые талантливыми капельмейстерами, многие хоры достигали самого высокого художественного результата. И все же их искусство не могло тогда в полной мере служить интересам народов.

Лишь культура социализма оказалась способной осуществить те идеалы, о которых мечтали великие художники-гуманисты прошлого. В социалистических странах профессиональная хоровая культура стала подлинным достоянием народа. Хоровое пение освободилось от узких рамок богослужебного чина и активно участвует ныне в строительстве новой жизни.

ХОРОВОЕ ПЕНИЕ В ЗАРУБЕЖНЫХ СТРАНАХ

Хоровое искусство древности и средневековья

Хоровое пение — одна из самых древних и богатых областей музыкального искусства. На протяжении огромного исторического периода оно более других искусств было широко и непосредственно вплетено в процесс материальной жизни людей.

Хоровое пение, очевидно, существовало еще в перво-

бытных общинах, как это позволяют предположить сохранившиеся памятники той эпохи, а также данные этнографической науки. Постепенно, вместе с прогрессом материального производства и обогащением духовного мира людей, хоровое и сольное пение приобретало все большую устойчивость звуковысотной и ритмической структуры, интонационную определенность, ладовую организацию и выразительную силу. Расширялись его общественные функции. Оно уже не только сопровождало трудовым процессам, но и становилось важным элементом народных игр, плясок, обрядов. Возникали жанровые разновидности песен с их отличительными признаками (трудовые, бытовые, военные, любовные и другие напевы), обогащались выразительные средства, возникали приемы чередования сольного и хорового пения; на празднествах и при отправлении обрядов к хору присоединялись инструменты. Появлялись ранние формы многоголосия¹.

Профессиональное хоровое искусство сложилось на значительно более поздней ступени общественного развития. Основной сферой деятельности профессиональных хоров становилось участие в храмовом ритуале и художественном оформлении дворцовых празднеств.

Исторические памятники древневосточной цивилизации и античности свидетельствуют о том, что в эти эпохи существовали уже развитые формы хорового искусства. Хоры пели в народных действиях (страстях-мистериях) древнего Египта и Вавилона. Песенность древней Индии была тесно связана с танцем и инструментальной культурой. Высокого совершенства достигли профессиональные женские хоры индийских царей и раджей. О песнях, танцах и процессиях с хоровым пением и игрой на инструментах, происходивших в древней Палестине, упоминается в книгах «Ветхого завета».

Особый интерес и историческое значение представляет хоровая культура древней Греции. Хоровому пению там придавалось первостепенное значение, особенно как важному средству воспитания юношества. Оно считалось одним из основных элементов образования, и не

¹ См.: Р. И. Грубер Всеобщая история музыки, ч. I, изд. третье М., 1965, стр. 34—44

случайно понятие «необразованный» у греков было синонимом «не умеющий петь в хоре». Знаменитый греческий философ Платон самое музыку определял, как искусство управления хором.

С давних времен в Греции хоровое пение было отделено от народных празднеств, связанных с земледельческими работами. Большой популярностью пользовались танцевальные песни пантомимического характера (гипорхемы). Происходили публичные состязания хоровых ансамблей, представлявших разные полисы (города-государства) страны. Эти состязания являлись неотъемлемой составной частью пифийских игр в честь Аполлона, немейских, истмийских и других. Песни-гимны, прославлявшие победителей, звучали на Олимпийских играх (исключительно гимнастических). В Греции культивировалось унисонное пение хоров различных типов: мужских, женских, отрочьих; каждому была отведена самостоятельная сфера действия и свой репертуар. Широкое распространение получили партенны Алкмана (лирические хоровые песни для женского хора), оды Пиндара (песни-приветствия и поучения победителям).

Важное место отводилось хору в греческой трагедии, которая, как жанр, сложилась на исходе VI века до н. э. и наивысшего расцвета достигла в Афинах V столетия. Хор в трагедии состоял из 12—15 мужских голосов (играли и пели мужчины). Он располагался на сооруженной специально для него площадке (орхестре) и исполнял по ходу действия песни унисонного склада в сопровождении авлоса. Хор являлся своеобразным толкователем событий, которые разыгрывались в трагедии. Помимо песен, в трагедию входили также диалоги хора и солиста (коммос) и соло действующих лиц, сопровождавшиеся музыкой.

В древней Греции сложилась следующая классификация певческих голосов: *netoide* — высокие голоса, характерные для виртуозов, *mesoide* — средние голоса, типичные для хора, *iratoide* — низкие голоса актеров — трагиков.

Большое значение для развития хорового искусства имели теоретические изыскания древнегреческих философов и музыкантов, их учение о воспитательной роли хорового пения, об акустических, гармонических и ладо-

вых закономерностях музыки. Светское и культовое певческое искусство древней Греции оставило значительный след в истории мировой культуры. Древнегреческие песнопения оказали влияние на музыку христианских церквей ряда стран, прежде всего Византии и римско-католической церкви¹.

В период феодализма высокого уровня достигло хоровое искусство Византии. Расцвет его приходится на VI—VIII века. Особенно славились гимны; их мелодии отличались певучестью и орнаментальной цветистостью склада, богато и своеобразно развитой композиционной структурой.

Выдающимися творцами хвалебных песен-гимнов были Роман Сладко певец — автор многочисленных кондаков², Андрей Критский и Иоанн Дамаскин — создатели канонов³. Последним была окончательно установлена и систематически изложена запечатленная в прекрасных гимнах структура осьмогласия⁴.

Гимны стали основой Восточной литургии. В специфически-византийских условиях слияния церкви и государства исполнение гимнов являлось также неотъемлемой частью придворных обрядов. Так, в обряд

¹ Достаточно сослаться на такие памятники, как запись Оксиринхского гимна, как амвросианская «Осанна сыну Давидову», несомненно представляющая вариант схолии Сейкиля; как гимны Мезомеда, синхронные раннему христианству (эпохи Адриана) и ряд других. Труднее прослеживаются связи с искусством Византии, благодаря его «наводнению» сирийскими, халдейскими, арамейскими, эфиопскими и другими восточными напевами. Тем не менее греческий элемент, как можно предполагать, входил составной частью в византийскую музыку. Нельзя не учитывать здесь и весьма вероятной активной роли греческих мелодий в музыкальном быту раннехристианских общин как в Риме, так и на Ближнем Востоке.

² Кондак — многострофное произведение лирико-драматического содержания. Каждая строфа заканчивалась припевом. Кондаки исполнялись солистом и хором.

³ Канон — более сложное, по сравнению с кондаком, музыкально-поэтическое произведение, состоявшее из нескольких песен (од), числом до девяти. Каждая ода, в свою очередь, разделялась на четыре строфы.

⁴ Осьмогласие — система из восьми ладов, лежащих в основе православных церковных песнопений. Осьмогласные мелодии не имеют деления на равные такты. Их гибко-изменяемая ритмическая организация определялась структурой словесного текста.

застольного пения при дворе императоров входило исполнение тропарей¹.

Византийскому богослужению была свойственна особая роскошь. Составы хоров достигали полутораста, двухсот и более исполнителей. Помимо рядовых певчих, они включали domestиков (учителей пения), магистров (сочинителей), протопсалтов (управителей правого и левого клироса), ламподариев (корифеев).

Как отмечает В. Металлов, пение византийских хоров «отличалось вычурностью, витиеватостью, кудреватостью в движении напева, по исполнению своему было то шумным до крика, то тихим до такой степени, что не слышно было слов, по характеру же своему нередко приближалось к пению светскому»². В образовании «кудреватого» стиля, очевидно, сказались восточно-этнические, особенно сирийские, источники гимнического мелоса. Кроме того, в целях демонстрации своей вокальной техники, византийские певчие нередко и сами «разукрашивали» мелодию, которая в их интерпретации становилась виртуозной, приобретала большое ритмическое и ладовое разнообразие. В этих случаях для сохранения «заданного» лада одному из певчих поручалось «тянуть» основной тон на тот или иной гласный звук, в то время как другие исполняли в унисон усложненный вариант песнопения.

Изменения в мелодии приводили к образованию в словесном тексте анаграмматизмов — произвольных смещений последовательности букв в словах — и введению в текст критиматов — дополнительных слов и звукоочетаний, имеющих не смысловое, а чисто фоническое значение³.

В западноевропейских странах в средние века профессиональное хоровое искусство было почти полностью

¹ Тропарь — музыкально-поэтическая импровизация, исполнявшаяся между стихами псалмов-молитв и представлявшая собою художественную обработку библейских гимнов и других христианских текстов. Первоначальный напев — прмос — вариировался в последующих повторениях-тропах.

² В. Металлов. Очерки истории православного церковного пения в России. М., 1914, стр. 26.

³ Аналогичное явление встретится в истории русского церковного пения в XVII веке (хомония).

монополизировано католической церковью¹. Это искусство сложилось в законченную, замкнутую систему к VII веку. В результате долгого отбора и унификации местных вариантов, был создан свод песнопений — «антифонарий», мелодии которого подверглись строгой регламентации в пределах церковного года. Эти напевы написаны в средневековых ладах и отличались суровой и строгой, однако же значительной мелодической красотой. Наиболее древней формой грегорианского пения² являлась псалмодия — певучая речитация латинского текста в узком диапазоне мелодического движения. Ритмика аметричной псалмодии, лишенная правильной повторяемости длительностей напева, определялась орфоэпическими и логическими акцентами текста.

Мелодически более развитыми и структурно завершенными были гимны. Истоками они восходили к народно-песенному искусству, обладали четкой ритмометрической организацией и с течением времени стали неотъемлемой составной частью и музыкально-художественной основой праздничного католического богослужения³.

Проникновение песенно-мелодического элемента в церковную музыку происходило также через юбилеи⁴, секвенции⁵ и предшествовавшие возникновению литур-

¹ В 1054 году произошло официальное размежевание христианской церкви: восточная сохранила за собой название «православной», а западная — «католической».

² Грегорианское пение получило свое название по имени одного из реформаторов католических песнопений — римского папы Григория Великого (реформа проведена в период с 590 по 604 год). Песнопения предназначались для исполнения исключительно мужским хором в унисон.

³ Песнопения католической литургии (мессы) объединились в своеобразный цикл, состоявший с V века н.э. из пяти основных разделов: «Kyrie eleison» («Господи, помилуй»); «Gloria» («Слава»); «Credo» («Верую»); «Sanctus» и «Benedictus» («Свят» и «Благословен»); «Agnus Dei» («Агнец божий»).

⁴ Юбилеи — орнаментальные импровизации, распеваемые на гласных хвалебного возгласа «Аллилуйя» («Слава тебе, боже!»).

⁵ Секвенции — песнопения, возникшие из юбилеи. Для лучшего запоминания мелодических фигураций певчие стали подтекстовывать их стихами собственного сочинения. Позже секвенции отделились от грегорианского хора и стали самостоятельными произведениями, имевшими оригинальные мелодии, стихотворный

гической драмы, — в свою очередь, далекой предшественницы оратории и оперы, — тропы¹.

Центрами профессиональной хоровой культуры в средние века были монастыри и соборы Рима и Милана (Италия), Парижа, Руана, Меца, Шартра (Франция), Рейхенау (Германия), Сен-Галлена (Швейцария). Здесь находились лучшие певческие школы, которые готовили искусных певцов, регентов и развивали новые формы хорового пения. В монастырях Шартра и Лиможа были обнаружены впоследствии наиболее древние памятники профессионального хорового многоголосия IX—X веков. В XII веке певческая школа и капелла собора Парижской богородицы достигли высокого совершенства в искусстве дисканта и его исполнении.

Распространению светского хорового многоголосия способствовали университеты. Именно в университетской музыкальной жизни возник трех- или четырехголосный мотет, в котором церковные мелодии и тексты соединялись со светскими. Нижний голос («тенор») обычно исполнял церковное песнопение на латинском языке, верхние же голоса в это время пели на родном языке народно-песенные мелодии с мирским, иногда даже антиклерикальным текстом.

Важную роль в развитии хоровой культуры сыграли славянские народы, обладавшие древними самобытными традициями хорового пения: русские, украинцы, белорусы, поляки, чехи, словаки, болгары, сербы, хорваты. Недаром многие летописцы называли славян «песнелюбцами». Славянская песенность оказывала плодотворное воздействие на музыкальную жизнь Запада и Ближнего Востока, прежде всего, в области хорового творчества и исполнения. Так, с начала X века

текст и четкую ритмометрическую структуру. Наиболее распространенные секвенции — «*Media vita in morte sumus*» («Посреди жизни — пребываем в смерти») Ноткера, «*Dies irae*» («День гнева»), создание которой приписывается монаху Фоме Челанскому, «*Stabat mater dolorosa*» («Мать скорбящая»), автором которой считают францисканского монаха Якопоне да Тоди.

¹ Тропы — поэтические эпизоды-вставки в грегорианский хорал (чаще всего на возгласах «*Kyrie*») с новым текстом, а нередко и с новым напевом. Иногда тропы принимали формы лирико-драматических диалогов.

для формирования профессионального хорового искусства большое значение имели болгарские, а с XI—XII веков также русские и сербские монастыри на Афоне, где образовались влиятельные славянские церковно-певческие школы. Через своих воспитанников школы оказывали воздействие на византийскую певческую культуру, внося в нее элементы славянской музыки.

Крупнейшим композитором-гимнотворцем и теоретиком после Иоанна Дамаскина и Федора Студита был Иоанн Кукузель (XIII век). Его песнопения, получившие широкое распространение во многих странах, в том числе в Византии, отличались весьма высокими художественными достоинствами и ярким национальным колоритом. Кукузель явился также реформатором византийской нотации и основателем певческих школ ряда крупных славянских и византийских монастырей.

Во время турецкой оккупации (с 1393 года) национальные школы в Болгарии были уничтожены. Некоторые из оставшихся в живых регенты, певцы и композиторы спаслись в России, где основали новую школу болгарского певческого искусства.

Своеобразно развивалась чешская профессиональная хоровая культура. Правящие круги и высшие церковные власти настойчиво внедряли в богослужение католические песнопения по римскому образцу. Однако народные массы упорно боролись за сохранение национального искусства. Эту борьбу поддерживала часть местного духовенства, отстаивавшего славянские основы и связи с народной песенностью в профессиональном хоровом искусстве. В певческой практике, особенно на периферии, получили широкое распространение не связанные с богослужением чешские религиозные и патриотические песни, такие, как знаменитый гимн «Песнь о святом Вацлаве» и другие.

Певческое искусство эпохи Возрождения

XIV—XVI века явились прогрессивным периодом в развитии хорового пения. Этот период отмечен расцветом полифонической музыки строгого стиля, распространением демократических форм светского многого-

лосного пения, серьезными преобразованиями профессионального хорового искусства.

Значительно возросла роль хорового пения в общественно-политической жизни, демократических движениях народов. Во время восстания Уота Тэйлора в Англии, французской Жакерии, крестьянских восстаний в Италии и Германии, гуситского движения в Чехии — народные массы создавали песни и гимны, которые становились своего рода символами, объединяющим фактором в их борьбе, оказывая в то же время весьма интенсивное влияние на формирование национальных музыкальных культур. Так, гуситские и таборитские гимны стали знаменем освободительного движения чехов и оставили глубокий след в развитии чешской музыки, сохранившись вплоть до наших дней.

В демократических кругах населения итальянских городов, особенно среди ремесленников, были распространены лирические гимны-лауды (*laudare* — хвалить). Обращаясь к родному фольклору, стремясь запечатлеть его интонационный строй и характерные черты, многие мастера-профессионалы проявляли интерес к жанру лауды. В XV веке мантуанские композиторы Бартоломео Тромбончино и Маркетто Кара вводят в репертуар бытовой песенности четырехголосные фроттолы (*frotta* — толпа); трехголосные обычно villanelлы аккордового склада близки сельскому фольклору (*villanella* — крестьянская песня). Во Франции того времени ведущим ренессансным жанром были «*chansons*» — многоголосные песни, весьма разнообразные по жанровым разновидностям, содержанию и форме. В ряде стран Европы, в том числе Италии, Англии, Польше — большой популярностью в образованных кругах общества пользовался лирически-утонченный и трудный для пения хроматический мадригал. Некоторые хоры специализировались на исполнении мадригальной литературы.

Профессиональное хоровое творчество и практика хорового пения тяготели ко все более крупным циклическим формам. Эволюция мессы и усовершенствование культового пения были тогда единственно возможным путем художественного прогресса профессиональной хоровой культуры и самого музыкального творчества. Месса с ее широко-обобщенным нравственно-философским содержанием позволяла реализовать разнообразные

выразительные возможности хоровой полифонии крупного плана. Но создавать и исполнять подобные сложные многоголосные произведения могли только музыканты, имеющие хорошую профессиональную подготовку. Церковные власти, понимая это, перестраивали свои капеллы и певческие школы, укрепляли их составы.

Одной из старейших и авторитетнейших являлась римская певческая школа — *Schola cantorum*. Она возникла еще в VI веке в понтификат папы Григория Великого. В 40-х годах XIV века было положено начало папской капелле, которая, как и школа, стала именоваться Авиньонской¹. В 1473 году по указанию папы Сикста IV на основе Авиньонской школы создан был образцовый хор для обслуживания церкви ватиканского дворца — римская *Capella Palatina*, впоследствии названная Сикстинской капеллой². Папский хор пел, как правило, без инструментального сопровождения, отличался безукоризненным строем и ансамблем, тонкостью динамических оттенков, фразировки и возвышенно-созерцательным характером исполнения. Ватикан ревностно следил за тем, чтобы музыкальное оформление в его дворцовом храме наиболее полно отвечало эстетическим нормам католического ритуала и являлось своего рода эталоном церковного пения. Сикстинская капелла имела небольшой состав: в различные периоды он колебался от 24 до 30 человек. Для участия в папском хоре тщательно отбирались лучшие музыканты из всех европейских стран. В эпоху Возрождения в деятельности капеллы принимали участие Дюфан, Жоскен, Палестрина и другие знаменитые мастера. Капелла не раз демонстрировала свое превосходство над другими профессиональными хорами.

В Венеции в эпоху Возрождения утвердился стиль полихорального (многохорного) пения. Исполнение венецианских хоров отличалось пышным великолепием, яркостью колорита, тембровыми и динамическими конт-

¹ Это произошло к концу так называемого «Авиньонского пленения пап».

² Одновременно была сформирована капелла для собора св. Петра. Позже она стала именоваться Юлианской капеллой. С 1551 по 1555 и с 1571 по 1594 год должность капельмейстера там занимал Палестрина.

растами. Это было скорее мирское, нежели богослужebное пение. Огромную роль в музыкальной жизни города играл тогда хор собора св. Марка. Он пользовался популярностью не меньшей, чем папская капелла в Риме, хотя как нельзя более отличался от последней принципами исполнения. Светские устремления, столь характерные для композиторов венецианской школы, получили здесь особенно внушительное воплощение. То была манера эмоционально-открытого декоративно-красочного пения, рассчитанного на синтетический вокально-инструментальный стиль. Певцы собора обычно были одновременно и инструменталистами. Еще в 90-х годах XV века в Сан Марко установлен был второй орган, что, естественно, способствовало прогрессу хорового пения, сопровождаемого инструментальными голосами.

Интенсивно протекала музыкальная жизнь в городах Нидерландов — Амстердаме, Антверпене, Брюгге и других. Здесь также процветало хоровое пение. Профессиональное искусство широко связано было со светскими жанрами, народными празднествами и с фольклором. Мелодии народных песен проникли в разнообразные хоровые жанры — мессу, мотет.

Большую роль в развитии хоровой культуры играли метризы — певческие школы-приюты, в которых будущие певчие, органисты и композиторы с раннего детства проходили систематическое музыкальное обучение. Воспитанниками метризов являлись почти все крупнейшие нидерландские мастера-полифонисты. Каждая метриза — 20 — 30 учащихся, которые под руководством опытных педагогов обучались искусству пения, игре на органе, теории музыки, а также получали общее образование. Во главе метризов стояли выдающиеся музыканты: Г. Дюфан, И. Окегем, Я. Обрехт, Жоскен Деппе и другие. Нидерландские мастера разработали систему полифонического письма строгого стиля и до высшего совершенства довели его главную форму — канон. В мессах и мотетах народные напевы, наряду с грегорианскими, нередко появлялись в качестве *cantus firmus* и подвергались порою весьма изощренной имитационно-полифонической разработке. Из светских хоровых жанров, распространенных в Нидерландах, следует отметить полифонические баллады, а в придворном быту — зна-

менитые бургундские chansons — многоголосные песни, отличавшиеся свободной ритмикой и особой затейливостью контрапунктических сочетаний.

Наряду с римской, венецианской и нидерландской школами, в эпоху Возрождения славились своими хорами также французская и английская, немецкая и испанская, польская и чешская школы. Характерная черта музыкальной культуры XV—XVI веков: достижения отдельных школ — особенно нидерландской и итальянской — становятся достоянием всей Европы.

Певческое искусство Германии в XIV—XVI веках не сыграло в музыкальной жизни того времени всевропейской роли, подобной итальянскому или нидерландскому. В то же время исторические события, которые произошли в этой стране, и связанные с ними сдвиги в музыкальной жизни, в значительной степени подготовили мощный подъем немецкой музыки в XVIII веке.

В период реформации и крестьянской войны XVI столетия в немецком песенно-хоровом искусстве ярко зазвучали мотивы социальной борьбы. Народная песня проникала в жанры профессиональной хоровой музыки. Реформация преобразовала прежний католический ритуал, ввела церковную службу на немецком языке (не возбранялось некоторые молитвы петь и по латыни). К пению в церкви была привлечена вся община. Евангелическая церковь отказалась от сложных форм имитационной полифонии и допустила в богослужебную музыку мелодии немецкого народного склада. В кульминационный момент крестьянской войны лютеранский хорал был подхвачен восставшими массами, как гимн борьбы против всевластия князей и католицизма. Ф. Энгельс назвал хорал «Оплот могучий — наш господь» («Ein' feste Burg ist unser Gott») — «Марсельезой крестьянской войны»¹, подчеркивая в то же время необходимость строго исторического подхода к хоралу, который впоследствии утратил былое революционное значение и тот смысл, какой первоначально вкладывали в него борющиеся массы.

¹ См.: К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. 1, изд. 2, «Искусство», М, 1957, стр. 555.

Хоровое пение в XVII—XVIII веках

XVII век — век возникновения и первого расцвета оперы, которая оказала огромное влияние на все области музыкального искусства. Одновременно с оперой возникает оратория, а несколько позже появилась кантата. Формирование и развитие гомофонно-гармонического склада, совершенствование вокальной техники и принципов обучения певцов, становление новой музыкальной эстетики — все это находит отражение в хоровом пении.

С начала XVII века складываются новые формы музицирования, широкое распространение получают духовные концерты. В отличие от светского искусства, духовные концерты сохраняли связь с религиозно-созерцательной образной сферой. Хоровые произведения крупной формы составляли основу этих концертов, но в них широко представлена была и инструментальная музыка. В соборах Италии, Франции и Англии к участию в духовных концертах привлекались лучшие хоры, инструментальные ансамбли, выдающиеся солисты — певцы и виртуозы-инструменталисты.

Для подготовки музыкантов в некоторых городах при церквях были созданы специальные учебные заведения закрытого типа. В Неаполе и Венеции существовало несколько консерваторий-приютов для музыкально одаренных сирот и детей бедных горожан. Воспитанники консерваторий обучались пению и игре на музыкальных инструментах, пели в церковных хорах, играли в оркестрах. Обучение пению велось только «с голоса», без инструментального сопровождения, ибо считалось, что во время занятий с инструментом снижается слуховая активность ученика и такие занятия малоэффективны.

Приюты были мужские и женские. Эти последние готовили певиц для церквей при женских монастырях. В других церквях женское пение не допускалось, поскольку все еще считалось греховным. Хоровые и сольные партии сопрано и альтов исполнялись мальчиками или певчими-кастрами. В Италии, при папской капелле и других церковных хорах пение кастратов практиковалось особенно широко.

Нужно иметь в виду, что и в XVII и XVIII веках духовное пение нередко еще мучительно трудно воспринимало концертные новшества.

В некоторых итальянских, французских, испанских церквях, особенно монастырских, сохранялись старые формы музыкального оформления служб, традиционное богослужбное пение одногласного (унисонного) склада, унаследованное от средневековья. Были храмы, где, хотя и разрешалось исполнение полифонических месс, однако культивировалось только хоровое пение а саррелла, а композиции вокально-инструментальные, тем более — чисто инструментальные (например, инструментальные мотеты) не допускались вовсе. Однако в большей части католических, а с XVI века и евангелических церквей практиковалось пение с сопровождением органа. Во французских храмах вплоть до XIX века при отправлении богослужения полифоническое пение хора нередко сопровождалось серпентом¹, исполнявшим басовый голос. Тембр этого внушительно-густо звучащего инструмента хорошо гармонировал и в то же время контрастировал голосам хора. Серпент был более гибок, чем орган, в градации силы звука.

Несколько иначе сложились в те времена судьбы профессионального хорового пения в Англии. Репертуар церковных хоров состоял в основном из месс, мотетов и антем². В придворном быту большое место занимала итальянская хоровая музыка. В более широких кругах населения популярностью пользовались мадригалы. Тематически связанные с фольклором, они были менее изысканны, чем итальянские, тексты их близки к народной поэзии, а мелодика отличалась большой эмоциональностью. Английская мадригальная школа (В. Берд, Дж. Уилбай, Т. Морлей, Дж. Дауленд) довела этот жанр до высокого совершенства. Все шире распространялось хоровое пение в быту. После революции 40-х го-

¹ Серпент — старинный духовой инструмент, имеющий змеевидную трубку (отсюда и название — «змея»), клапаны и чашеобразный мундштук.

² Антем — циклическое хоровое произведение (типа кантаты) на тексты псалмов, иногда с концертирующими вокальными соло и (со второй половины XVII века) с инструментальными «симфониями» в танцевальных ритмах.

дов XVII века возникли новые очаги демократической хоровой культуры — городские клубы. Хоровая полифония (по преимуществу имитационная) культивировалась также в частных домах любителей музыки (кэтч-клубы). Заметно возрос интерес общественности к музыкальному воспитанию. Умение петь в хоре многоголосные произведения с листа считалось элементарно необходимым для хорошо воспитанного человека. Хоры стали неотъемлемой частью разнообразных театральных и театрализованных представлений. В начале XVIII века монументальные оратории Г. Ф. Генделя открыли новую страницу в истории хоровой культуры. Свою богатую хоровую традицию Англия сохранила и по сей день.

Огромным принципиально новым явлением того времени, во многом определившим дальнейшие пути развития хорового искусства, были кантаты, пассионы, мессы и мотеты величайшего мастера хорового письма Иоганна Себастьяна Баха.

Большинство произведений гениального немецкого музыканта, написанных для хора, было прижизненно исполнено в Томаскирхе в Лейпциге. Лейпцигский хор при монастыре св. Фомы был основан в 1212 году. В 20-х годах XVI века он перешел в ведение совета города. Руководили хором крупные немецкие музыканты — Георг Рау, Иоганн Герман Шейн, Иоганн Кунау. С 1723 по 1750 год во главе Томанер-хора стоял И. С. Бах. Этот небольшой тогда ансамбль каждое воскресенье и в другие праздничные дни церковного календаря пел новую баховскую кантату. Многие страницы творческой биографии гениального композитора связаны с Томанер-хором. Этот прекрасный коллектив сохранился до наших дней. Сейчас он состоит из 80 мальчиков в возрасте от 10 до 18 лет. В нем представлены дисканты, альты, тенора и басы, что дает возможность исполнять произведения для смешанного хора. Основу репертуара составляет творчество Баха и других старых немецких мастеров.

В конце XVIII века хоровая культура Европы претерпела разительные изменения. Огромное влияние на все области общественной жизни оказала Великая французская революция. Париж начала 90-х годов жил интенсивной и подлинно новаторской художественной

жизнью. Хоровое пение в дни революции приобрело новые гражданственные черты, оно превратилось в большую общественную силу, в нем участвовали десятки тысяч людей. Песни площадей и улиц прямо отражали политические события дня, взывали к патриотизму, гражданской совести французов, они становились могучим оружием революции.

В Париже происходили массовые празднества, процессии, театрализованные представления при участии оркестров и хоров. Одна из самых крупных постановок была предпринята в 1794 году. Большой сводный хор из 2400 человек исполнял популярные старинные песни и новые революционные произведения. Сочинения, входившие в программу хора, предварительно разучивались как в столице, так и по департаментам. Представление следовало точно разработанному сценарию. Были сооружены красочные декорации, исполнители одеты в многоцветные костюмы. В представлении участвовал большой духовой оркестр. Применены были самые разнообразнейшие свето-звуковые эффекты, вплоть до пылающих факелов, колокольного звона и пушечных залпов.

Французская революция создала много замечательных песен-гимнов, театрализованных апофеозов, од, отличавшихся монументальным и динамическим стилем, лапидарностью мелодий, сосредоточенной энергией ритмов. В парижских театрализованных представлениях революционных лет ярко проявились общественно-организаторские силы хорового искусства: огромные массы людей не только наблюдали за художественным действием, но сами активно участвовали в нем. В этих условиях музыкально-художественные образы приобретали огромную духовно мобилизующую мощь, а совместность творчества способствовала также сплочению участников, развитию и укреплению в них чувства коллективизма.

Массовые представления, торжества и процессии французской революции оказали огромное влияние на последующее развитие музыкального искусства. Хоровая культура уже не могла оставаться в прежних рамках. Рожденные революцией новые жанры и стили, проникнутые гражданственностью, высоким пафосом борьбы, нашли продолжение в последующей практике хорового пения.

Особенно важные новые явления возникают в песенно-хоровом искусстве с середины XIX столетия в связи с развитием рабочего движения, когда пролетариат выходит на арену классовой борьбы в качестве самостоятельной политической силы. Характерная черта музыкального быта во многих странах Европы XIX века — возникновение массовых хоровых объединений, связанных с пролетарской песенностью.

В середине 30-х годов во Франции образовалось знаменитое певческое объединение «Орфеон». К 70-м годам оно объединило более 1500 певческих обществ с количеством участников до 60000 человек. Основную массу их составляли рабочие, и это определило идейно-политическое направление деятельности обществ.

Песни, созданные «орфеонистами», были широко популярны в народе, они пробуждали классовую сознательность рабочих. Таковы многие песни Пьера Дюпона (в том числе его замечательная «Песня о хлебе», прозванная «Марсельезой голодных») и величайшее произведение песенного искусства, воспевающее всемирно-историческую роль рабочего класса и его международную солидарность, — боевой гимн мирового пролетариата «Интернационал», написанный рабочим поэтом Эженом Потье и резчиком по дереву, активным членом «Орфеона» Пьером Дегейтером. «Эта песня переведена на все европейские... языки. В какую бы страну ни попал сознательный рабочий, куда бы ни забросила его судьба, каким бы чужаком ни чувствовал он себя без языка, без знакомых, вдали от родины, — он может найти себе товарищей и друзей по знакомому напеву «Интернационала»¹, — писал В. И. Ленин, высоко ценивший идейно-художественную и агитационную роль великого пролетарского гимна.

Иными путями проходило формирование и развитие массового песенно-хорового искусства в Германии. Немецкие мужские хоровые общества — лидертафелн —

¹ В. И. Ленин. Евгений Потье. Полн. собр. соч., т. 22, стр. 273

возникли в начале XIX века. Первое объединение было создано в 1809 году в Берлине под руководством известного композитора и педагога Карла Фридриха Цельтера. Несколько позже появились лидертафели в Лейпциге, Франкфурте, Штутгарте и других городах¹. Лидертафели объединяли представителей самых различных слоев городского населения; значительную часть составляли ремесленники, мелкие чиновники, торговцы. Общества эти преследовали исключительно культурно-просветительные цели. В репертуаре хоров, наряду с сочинениями Шуберта, Мендельсона, Вебера и других крупных немецких и австрийских композиторов, было немало весьма посредственных произведений второстепенных и третьестепенных музыкантов.

В 60-е годы в Лейпциге и Франкфурте при участии выдающихся деятелей немецкого рабочего движения А. Бебеля и Ф. Лассалья создаются рабочие певческие союзы, ставшие основой общегерманского пролетарского певческого движения. Вот как описывает В. И. Ленин начало деятельности Франкфуртского общества: «Собирался этот союз в темной, наполненной чадом, задней комнате одного франкфуртского трактирчика. Освещалась комната сальными свечами.

Число членов союза было 12. Когда Лассалью пришлось, при одной из его агитационных поездок, переночевать во Франкфурте, эти 12 рабочих певцов спели ему хором песню известного поэта Гервега, которого Лассаль долго упрашивал написать слова для рабочей песни хором»². Пропаганда боевой пролетарской песни становится главной задачей объединений.

В течение 60-х — 70-х годов рабочие певческие союзы — фереины широко и активно развивались, охватывая новые и новые слои и группы немецких рабочих. Их политическое значение особенно возросло в годы бисмарковских репрессий против социалистов (1875—1890). В это время некоторые наиболее передовые пев-

¹ Лидертафели создавались также в Австрии и Швейцарии.

² В. И. Ленин. Развитие рабочих хоров в Германии. Полн. собр. соч., т. 22, стр. 275.

Мелодия этой песни-гимна рабочего союза — «*Bet' und arbeit'*» («Молись и работай») была написана другом Ф. Лассалья выдающимся дирижером и пианистом Г. Бюловым.

ческие фереины даже выполняли функции политических организаций пролетариата. С 90-х годов, когда рабочее движение снова приняло легальные формы, певческие объединения, закалившиеся в трудностях и испытаниях, достигли успехов, значительно превышавших масштабы движения в период исключительного закона против социалистов. В. И. Ленин отмечал: «После отмены исключительного закона в 1892 году рабочие хоры составляли в Германии 180 певческих обществ с 4300 членами. В 1901 году число членов достигло 39717, в 1907 — 93000, а в 1912 — 165000»¹.

Однако по мере роста оппортунизма внутри германской социал-демократии, он проник и в руководящие круги Рабочего певческого союза. Все более активной становилась тенденция отхода от боевой классово-политической линии в деятельности хоровых обществ. И хотя основная масса рабочих продолжала оставаться на прежних пролетарских позициях, лидерам союзов удалось повернуть некоторые певческие фереины на путь культуртрегерства и даже слить их с лидерафелями буржуазного и мелкобуржуазного направления. От проповеди аполитичности до восприятия идеологии великогерманского шовинизма оказался всего один шаг. Уже перед империалистической войной 1914 года некоторые бюргерские фереины следом за развлекательными, сентиментально-слащавыми мещанскими произведениями, стали исполнять ура-патриотические песни, прославлявшие кайзеровскую милитаристскую политику².

Только ноябрьская революция 1918 года, опрокинувшая старую монархию Гогенцоллернов, и поражение Германии в войне 1914 — 1918 годов открыли для рабо-

¹ В. И. Ленин. Развитие рабочих хоров в Германии. Полн. собр. соч., т. 22, стр. 276. Некоторые рабочие хоры были смешанными. В. И. Ленин указывает, что число женщин-работниц в этих хорах составляло 11000.

² Многие профессиональные хоры сумели сохранить прогрессивное направление своей общественной деятельности, уберечь свой репертуар от засорения низкопробной и шовинистической песенной продукцией. Так, Берлинская певческая академия продолжала исполнять, главным образом, произведения Шютца, Баха, Генделя, Гайдна, Мендельсона; репертуар хора Берлинской филармонии состоял из сочинений Бетховена, композиторов-романтиков и некоторых мастеров XX века (М. Регера и других).

чей песенности путь к дальнейшему продвижению. В период Веймарской республики, когда, с одной стороны, значительно активизировалась роль идейно и организационно крепнувшей Коммунистической партии Германии, а, с другой, резко усилилось, в условиях политической капитуляции и предательства социал-демократов, проникновение в культурную жизнь страны шовинистических и новоявленных фашистских элементов, — в певческих обществах началось интенсивное расслоение.

В 1931 году наиболее революционно настроенная часть Немецкого рабочего певческого союза выделилась в самостоятельное «Боевое объединение рабочих хоров» («Kampfgemeinschaft der Arbeiterchöre»). Активным деятелем этой организации стал вскоре выдающийся композитор Ганс Эйслер, тесно связанный с рабочими певческими обществами еще с начала 20-х годов. К моменту фашистского переворота 1933 года «Боевое объединение» насчитывало 300000 членов и открыто придерживалось революционно-пролетарской ориентации. Искусство рабочих кварталов противостояло не только чисто развлекательным бюргерским кружкам, но и модернистскому буржуазному искусству.

Характерная особенность европейской культуры со второй половины XIX века — быстрый рост песенно-хорового искусства славянских стран и народов. Развитие массового хорового движения в Чехии, Польше, Болгарии, Сербии и ряде других стран было тесно связано с национально-освободительным движением, становлением национальных культур и, прежде всего, их демократических элементов.

В 60-е годы XIX века возникли певческие общества в городах и деревнях Чехии. Здесь сложилось свыше ста различных хоровых коллективов, в том числе знаменитый и старейший чешский хор «Глагол» в Праге, хор филармонического общества в Брно и другие. Происходили первые съезды хоровых обществ.

В эпоху национального возрождения (70-е годы) певческое движение приобретало все более гражданственно-патриотический общественный характер. В первых рядах руководителей обществ и авторов хоровых произведений были П. Крыжишковский, Б. Сметана,

А. Дворжак, Зд. Фибих и их последователи Л. Яначек, И. Б. Ферстер, И. Сук, В. Новак.

В начале XX века в Чехии организуются многие превосходные хоры: хор «Сметана» (Прага, 1908), хор «Ферстер» (Брно, 1908), хор моравских учителей (1903) и т. д. В период между двумя войнами широкие демократические основы хоровой культуры сохранились. Однако в отдельных хорах наметилась тенденция к преимущественному исполнению произведений, написанных технически изощренным музыкальным языком, отдалявшим хоровое искусство от широкого слушателя. После освобождения Чехословакии от немецко-фашистских оккупантов и образования народно-демократического государства, а ныне Чехословацкой Социалистической Республики наступил период восстановления и развития лучших национальных традиций хорового пения, возник ряд отличных хоровых ансамблей: «Юлиус Фучик», Армейский ансамбль и другие. К 1957 году число самодеятельных коллективов выросло до 3380, а в настоящее время их значительно больше.

В середине XIX века сложились также хоровые общества в Болгарии. Опорными пунктами этого движения стали вновь открытые школы и народные клубы — «читальнища». Активную работу здесь вела болгарская интеллигенция, обучавшаяся в России, на Украине, в Чехии, а также польские и венгерские эмигранты, осевшие в Болгарии после 1848 года. Хоровые кружки способствовали не только повышению культуры, но и распространению революционных идей. Большой популярностью среди участников хоров пользовались народные песни и баллады на стихи национального героя, поэта-революционера Христо Ботева. Эти песни стали знаменем борьбы народа за свое освобождение. В годы фашистской оккупации песни Ботева были боевым оружием борцов сопротивления. Любимы они народом и по сей день.

В конце XIX века в Болгарии уже активно действовало несколько крупных музыкальных обществ, вовлекавших в музыкальную жизнь широкие массы населения. Вместе с ростом болгарского рабочего класса, его революционной борьбы, с распространением марксистского учения, в хоровое искусство страны проникали

новые темы, новый стиль, новые формы организации. В 1919 году в Софии был основан Партийный хор им. Георгия Киркова, сыгравший огромную роль в распространении революционных песен и других хоровых произведений, посвященных борьбе рабочего класса. Победа Великой Октябрьской социалистической революции, рождение новой, советской школы музыкального искусства, не могли не найти отклика в самой демократической области болгарской художественной культуры — в песенно-хоровом движении.

Несмотря на препоны, чинимые реакционной царской властью, в 1924 году был организован Союз народных хоров, который объединил более ста хоровых коллективов. Этот союз способствовал укреплению связи болгарских композиторов-профессионалов с трудовым народом, расширению пропаганды болгарской народной песни, произведений русских классиков и всем молодой тогда советской музыки. Но лишь с победой Советского Союза в Великой Отечественной войне и утверждением в Болгарии строя народной демократии хоровое пение стало там подлинно-массовым культурным движением. Уже в 1956 году число коллективов художественной самодеятельности достигло 12400. Среди них — свыше 5000 хоров, и количество это продолжает непрерывно расти.

Развитию хоровой культуры способствуют большие успехи социалистической Болгарии в музыкально-хоровом воспитании детей. В стране много хоровых коллективов, обладающих высокими художественными достоинствами. На всемирных фестивалях молодежи в Будапеште, Праге, Берлине, Бухаресте, Варшаве, Москве были удостоены звания лауреатов Академический хор им. Г. Димитрова, пионерский хор «Бодра смяна», мужской хор «Дунайские звуки», Хор софийских девушек.

Весьма своеобразны история, современный национальный стиль и жанры югославской хоровой музыки. Белградское певческое общество в Сербии, Загребское музыкальное общество в Хорватии, «Музыкальная матрица» (музыкальная организация) в Словении еще в прошлом веке предприняли большую работу по культурному сближению и объединению югославских наро-

дов, способствовали становлению и прогрессу их профессиональных национальных культур, активно боролись против реакционной политики ассимиляции, которую проводили на югославских землях колонизаторы. В конце XIX века в эту борьбу включился рабочий класс, и движение приобрело политическую окраску. В 1905 году во многих сербских городах организовались рабочие певческие общества «Абрашевич» (по имени известного сербского пролетарского поэта). Эти общества пропагандировали революционное песенное творчество. Они постоянно подвергались полицейским гонениям, запретам, но возникали снова и снова, активно участвуя в политической борьбе рабочего класса. Перед Великой Отечественной войной в Югославии существовало уже много различных певческих объединений: «Люблянскiй звон», «Сербское певческое общество», «Слога», «Мокраяц», «Станкович», «Абрашевич», «Коло» и другие.

По окончании войны, в новых условиях социалистического строительства, прогресс музыкальной культуры получает огромный размах. В стране существует широкая сеть профессиональных и любительских хоровых коллективов — сербских, хорватских, словенских и других.

Подъем массового хорового движения характерен и для других социалистических стран, образовавшихся после второй мировой войны. Много новых самодеятельных хоров и ансамблей возникло в послевоенное время в Польской народно-демократической республике. Некоторые из них добились больших успехов и не уступают профессиональным хорам. Из любительских коллективов выросли такие превосходные ансамбли, как «Мазовше», «Шленск», «Варшава», «Подхале» и другие, известные не только у себя на родине, но и за ее пределами.

Высокое искусство продемонстрировали на многих международных состязаниях любительские хоры Венгерской, Германской, Румынской демократических республик и других социалистических государств. Так, из венгерских коллективов можно назвать хор имени Золтана Кодай, с большим успехом выступавший на конкурсе в Ареццо (Италия) и других международных конкурсах, хоры консерваторий городов Мишкольца

и Дьера, хоры рабочей милиции, предприятий «Ганц-Маваг», хор «Vox humana», центральный ансамбль Комсомола, хор гимназии «Силади Эржбет» и другие ансамбли — лауреаты Первого и Второго международных конкурсов в Дебрецене.

Современное хоровое движение характеризуется широким развитием международных творческих контактов, проведением многочисленных фестивалей и конкурсов, стимулирующих рост профессионального мастерства, а также теоретических и методических конференций и совещаний по вопросам хорового пения, певческого воспитания детей и т. д. Но особенно следует отметить плодотворную деятельность некоторых хоровых объединений по консолидации демократических сил в борьбе за мир. Примером этому может служить самодеятельное хоровое движение «Поющие голоса Японии». Это движение началось в 1952 году под лозунгом борьбы за мир и национальную независимость и приобрело громадную популярность в стране и за рубежом. В настоящее время оно объединяет несколько миллионов человек. Художественным руководителем объединения является лауреат Международной Ленинской премии «За укрепление мира между народами» (1955 года) Акико Сэки.

Такова в общих чертах картина исторического развития хорового пения за рубежами нашей страны.

ПЕВЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА НАРОДОВ СССР

1. ХОРОВОЕ ПЕНИЕ В РОССИИ

Русское песенно-хоровое искусство имеет многовековые традиции и представляет собой одно из величайших сокровищ национальной культуры. «Русская песня — русская история»¹, — писал А. М. Горький. Дошедшие до нас древнейшие земледельческие календарные песни восточных славян в ярких художественных образах от-

¹ А. М. Горький. О литературе. Литературно-критические статьи. М., 1953, стр. 18.

ражают быт наших предков, их суровую борьбу с грозными силами природы, их мировоззрение и психический склад. Живую летопись древнерусского государства составляют былины. О борьбе с татаро-монгольским игом, о повстанческих движениях крестьян, о казачьей вольнице, о войне 1812 года и Севастопольской обороне повествуют исторические песни. Мир душевных переживаний, глубоких раздумий о горькой доле простых русских людей в старой царской России правдиво запечатлен в лирических песнях. Замечательными памятниками освободительного движения XIX—начала XX веков являются песни декабристов, песни революционной разночинной интеллигенции, песни политкаторжан, массовые революционные рабочие песни-гимны.

Столетиями кристаллизовался мелодический язык песен, с его ладовой и ритмической организацией, с национально-характерными интонационными оборотами. Неповторимо своеобразна и красива подголосочная полифония, сложившаяся в практике крестьянского «артельного» пения.

Народное искусство определило самобытность профессиональной хоровой культуры¹. Оно оказало влияние на характер мелодики знаменного распева; под воздействием местных певческих традиций формировалась манера исполнения в певческих школах, интенсивному росту строчного и партесного пения способствовало распространенное в быту народное многоголосие.

Однако профессиональное хоровое пение, будучи искусством церковным, существенно отличалось от народного. «По своей внутренне-эмоциональной природе, строю образов и конкретной жизненной функции народ-

¹ «В научной литературе существуют различные гипотезы относительно происхождения мелодических форм древнерусского церковного пения. Прежние исследователи (среди них Д. В. Разумовский, а после него А. В. Преображенский) склонны были считать бесспорным факт их прямого заимствования из Византии. Против столь категорического утверждения этого взгляда, уже в начале нынешнего столетия, выступил С. С. Смоленский... Точку зрения Смоленского о своеобразии корней русского церковного пения поддержал В. М. Металлов. В наше время В. М. Беляев, в результате собственных изысканий, приходит к тому же выводу о несходстве русских церковных напевов древнейшего периода с современными им византийскими.» (Ю. Келдыш. История русской музыки, часть первая. Музгиз, М.—Л., 1948, стр. 53).

ное и церковное искусство оставались глубоко различными, а иногда и антагонистичными по отношению друг к другу»¹.

Певческое искусство до начала XVIII века

Начало профессионального хорового пения восходит к эпохе расцвета Киевской Руси. Его распространению способствовало утверждение на Руси христианства в качестве государственной религии, в связи с чем стал повсеместно внедряться христианский церковный обряд со всеми его атрибутами. В некоторых пособиях по истории русской музыки первыми певческими учреждениями называют византийский хор, привезенный в Киев князем Владимиром, и певческую школу, организованную при Десятинной церкви для подготовки певчих и доместиков² (XI век). Нет сомнения, однако, что профессиональное хоровое пение возникло на Руси значительно раньше. В христианских и языческих храмах хоры существовали уже в X веке, но, к сожалению, конкретных данных об этих хорах не сохранилось. Исследователи истории музыки отмечают факт чрезвычайно быстрого роста искусства русских мастеров пения в XI веке, что свидетельствует о высоком общем уровне хоровой культуры древней Руси.

Основой русского церковного пения являлся знаменный распев. Древнерусское знаменное пение было одногласным и, как все формы православной церковной музыки, оно не имело инструментального сопровождения.

Знаменные мелодии строго диатоничны. Они основаны на системе восьми гласов (ладов). Каждый глас имеет свои характерные попевки-погласицы, которые ложатся в основу напева. Песнопения создавались распевщиками путем свободной вариационной разработки

¹ Ю. Келдыш. Об изучении древнерусского певческого искусства. Вступительная статья к книге Н. Успенского «Древнерусское певческое искусство». «Музыка», М., 1965, стр. 10.

² Доместиками называли мастеров пения, которые являлись одновременно певцами-солистами, дирижерами и учителями пения.

погласиц. «Стиль знаменного пения можно отнести к типу хоровой псалмодии, выработавшейся еще в древних восточных очагах христианства»¹.

Знаменный распев, впитавший в себя многие черты народной песенности, представляет огромную художественную ценность. Б. В. Асафьев писал: «С точки зрения музыкального своего содержания древнерусский культовый мелос ценен ничуть не меньше памятников древнерусской живописи. Его «рисунок» отличается богатством оборотов, свежестью, размахом, выразительной напевностью и пластичностью»².

Помимо знаменного пения в Киеве существовало кондакарное пение — исполнение хвалебных гимнов-кондаков. Проведение различного рода аналогий и сопоставлений позволило ученым заключить, что мелодии кондаков содержали, очевидно, большое количество украшений, хроматизмов, ладовых модуляций. Этот изысканный виртуозный стиль пения был блестящ, эффектен, отличался обилием критиматов. Кондакарное пение, пользовавшееся популярностью главным образом среди любителей из именитых горожан, оказалось недолговечным. Оно умерло в период упадка Киевской Руси.

Для управления хором, как и во многих других странах, применялась специальная система жестов (хирономия), с помощью которой доместики указывали темп, направление движения мелодии и «условной сигнализацией» обращали внимание певцов на сложные мелодические ходы и орнаментальные обороты, которые в силу несовершенства крюковой записи невозможно было зафиксировать.

В XII веке очагами хоровой культуры были стольные города удельных княжеств: Новгород, Владимир, Суздаль, Псков, Рязань, Чернигов. При соборах этих городов создавались хоры и певческие школы. По мере роста хоров и школ певческого искусства, оно активно вбирало в себя местные областные традиции народнопесенной культуры. Самым крупным центром певческого ис-

¹ Ю. Келдыш. История русской музыки, часть первая, стр. 58.

² Б. В. Асафьев. Русская музыка. «Музыка», 1968, стр. 118.

кусства был Новгород. Благоприятные политические и экономические условия способствовали интенсивному и разностороннему росту его культуры. Здесь активно развивались литература, письменность, светское музицирование, былинный эпос, кукольный театр. Новгородская певческая школа выделялась среди других высоким мастерством певчих и распевщиков, творцов и теоретиков знаменного пения, которые оказали большое влияние на рост певческого искусства многих русских городов.

С образованием и ростом единого централизованного русского государства центр хоровой культуры переместился в Москву. В процессе собирания, сплачивания воедино разрозненных княжеств, Москва воспринимала и обобщала разнообразные местные традиции русских городов и, прежде всего, Великого Новгорода. В XVI веке здесь утвердился мощный политический и культурный центр страны. Сюда стягивались отовсюду лучшие культурные, художественные силы. Большое внимание уделялось певческому делу.

Для упорядочения в общегосударственном масштабе различных сторон гражданской и церковной жизни создан был в 1551 году при царе Иване IV Стоглавый собор. Большое внимание уделил собор искусству — церковному пению и иконописи. «Стоглав» предписывал духовенству всех городов Московского государства организовывать школы для обучения детей основам певческого дела и грамоте.

Постановления собора регламентировали круг песнопений и художественные нормы их исполнения. В правилах указывалось, что «великогласное» (громкое) пение не должно переходить «в неестественный крик», а «тихогласное» (тихое) пение должно быть «во всеуслышание всем».

Еще при дворе Ивана III создан был весьма искусный в пении хор государевых певчих дьяков. Во второй половине XVI века при Иване IV этот хор был значительно пополнен и стал все чаще появляться при проведении царских приемов и «потех».

В конце XVI века возник патриарший хор. У митрополитов, архиепископов и епископов были свои хоры. В XVII веке появляются также боярские и княжеские хоры. От XVII века дошли до нас имена крупнейших

мастеров тогдашнего певческого искусства: Федора Христианина, Саввы и Василия Роговых, Ивана Носа, Стефана Галыша, Маркела Безбородого, Ивана Шайдунова.

Московско-Новгородские мастера исполняли старинные знаменные напевы¹; им также принадлежала инициатива в распространении новых форм хорового искусства — демественного и строчного пения.

Демественное пение в отличие от знаменного, строилось на новых попевках и приемах, не канонизированных осьмогласием, оно характеризовалось большей распевностью, яркостью мелодического рисунка и практиковалось, как правило, в праздничных, торжественных богослужениях и в придворном быту.

Многоголосное, так называемое строчное пение, возникло в первой половине XVI века, но официальное признание его, а также первые записи в певческих книгах относятся ко второй половине XVI века. В пределах стилистических норм богослужебной музыки, в строчном пении использовались многие приемы народнопесенного искусства. Б. А. Асафьев писал: «Строение и интонационная сторона древнерусской культовой музыки (исключительно вокальной) были всецело мелодическими. Ощущение музыкального движения можно определить как ощущение движущейся горизонтали — линейное, как сказали бы теперь»².

Наиболее часто в строчном пении применялось трехголосие. Средний голос, ведущий основную мелодию, назывался «путь», верхний — «верх», нижний — «низ». Хор излагался обычно в диапазоне от *соль* большой — до *ре* первой октавы, т. е. верхний регистр теноров фактически не использовался. Как и в народных хорах, каждый певец должен был уметь петь любой голос.

¹ Н. Успенский пишет: «Ощущение единства лада в развитом вариационном произведении, стремление к тематическому единству его мотивов, умение использовать псалмодию и кантилену в художественно-архитектонических целях, наконец, стремление к созданию формы через выделение в композиции ее середины — все это принадлежит к значительным и ценным достижениям певческого искусства Московской Руси» (Н. Успенский. Древнерусское певческое искусство, стр. 135).

² Б. В. Асафьев. Русская музыка, стр. 117.

XVII век характеризовался заметным ростом профессионализма в церковных хорах. В то же время в певческой практике все более укоренялись такие искусственные, зачастую неэстетичные явления, как «хомовое пение»¹, «аненайки»² и «многогласие»³, свидетельствующие о своеобразном кризисе древнерусской певческой традиции.

Во второй половине XVII века была введена пятилинейная нотация и получило широкое распространение партесное пение, многоголосное, преимущественно аккордового склада, с разделением хора на группы голосов. Опыт русских певцов в строчном пении способствовал сравнительно легкому освоению этого нового вида хорового искусства.

В Москве партесное пение было легализовано в 60-х годах XVII века. В стиле партесной многоголосной (преимущественно четырехголосной) музыки создавались циклы песнопений, соответствующие различным церковным службам. Некоторые из этих песнопений являлись гармонизацией традиционных знаменных мелодий, в других фигурировали мелодии светские, а нередко и народно-песенные.

Наибольшего развития этот вид пения достиг в жанре партесного концерта. В больших, часто виртуозных произведениях, написанных для хора а саррелла, широко применялись различные хоровые эффекты: сопоставления хоровых групп, сочетание гармонического и полифо-

¹ Хомовое пение (хомония) — система произношения слов с несуществующими в них гласными. Для знаменного пения считалось обязательным сохранение канонизированной мелодии и древнерусского текста. В связи с тем, что фонетика русского языка со временем изменялась, тексты певческих книг все более отдалялись от живой разговорной речи. Исчезли из языка полугласные, которые прежде озвучивались. На месте полугласных певчие стали произносить полногласные «а», «о» или «е». Считая это своего рода стиливым признаком церковного пения, они обучали хомонии учеников и фиксировали ее в певческих книгах.

² Аненайки — добавление между словами несуществующих слов (ненена, терирем и других) — были искусственно перенесены из греческого пения. Эти добавления обесмысливали произносимый певчими текст.

³ Многогласие — одновременное исполнение предусмотренных в службе песнопений и чтений — возникло отчасти в целях сокращения продолжительности службы.

нического изложения и т. д. Концерты отличались развитым и индивидуализированным мелодическим языком, большим ритмическим разнообразием. Торжественные, монументальные, многоголосные концерты (до 12 и более голосов) были созданы В. П. Титовым, Ник. Калачниковым, А. Л. Виделем, С. А. Дегтяревым, С. И. Давыдовым, Ник. Бавыкиным и другими¹.

Церковные хоры исполняли не только духовные, но и светские произведения, написанные в жанре партесного концерта. Среди рукописей Государственной публичной библиотеки УССР в Киеве хранится партесный концерт «Торжествуй, Российская земля», прославляющий Петра I, и «Сначала днесь поутру рано»² — юмористическая сцена из жизни певчих, которые устраивают пирушку и, отведав яства, затягивают лесню сначала «согласно», а под конец — «как розные колёса».

В XVII—XVIII веках в бытовой и профессиональной хоровой практике распространились канты³. Первыми авторами кантов были учителя пения, бродячие дьяки, ученики певческих школ. Канты приобрели популярность в широких кругах городского населения, стали излюбленным жанром домашнего музицирования.

В репертуар профессиональных хоров, постоянно обслуживавших дворцовые праздники и торжества, прочно вошли «панегирические», торжественно поздравительные канты-виваты.

Жанрово-стилистические черты кантов претворены в мелодико-гармоническом языке многих хоровых произведений ряда русских композиторов конца XVIII — начала XIX века. Эти черты можно проследить и на некоторых высочайших вершинах нашей музыкальной классики. Б. В. Асафьев писал: «Глинка... создал знаменитый финал «Ивана Сусанина» на основе формы канта. «Славься» — не что иное, как кант, по всем стилистическим и смысловым интонационным признакам. Но Глинка действительно превзошел всех русских мастеров

¹ Концерты М. С. Березовского и Д. С. Бортнянского являются образцом нового духовного концерта XVIII века.

² Авторы этих концертов неизвестны.

³ «Этот жанр следует рассматривать как камерную разновидность партесного пения» (Ю. Келдыш. История русской музыки, стр. 119).

канта и лаконизмом формы, и ясностью интонации, и идеальной простотой поступи, и русской красотой плавного радостного мелоса, и слиянием песенности хоровой с песенностью инструментальной»¹.

Так стирались границы между церковным и светским искусством, особенно с тех пор, как хоровые ансамбли стали широко привлекаться к исполнению светских жанров концертного плана.

Профессиональные хоры XVIII—начала XIX века

В 1713 году хор государевых певчих дьяков по указу Петра I был переведен в Петербург. Пополненный лучшими певческими силами — как синодальными, так и из ряда других архиерейских хоров, замечательный русский ансамбль — хор государевых певчих дьяков был преобразован в Придворный хор, а несколько позже стал носить название Придворной певческой капеллы.

До XVIII века хор состоял из мужских голосов — теноров и басов. В начале XVIII века капелла пополнилась дискантами и альтами². Партии дискантов и альтов поручались мальчикам. Голоса кастратов в русских хорах не применялись никогда. Что касается женских голосов, то они появились в капелле только в 1920 году.

В 1737 году Придворный хор был приглашен к участию в исполнении итальянской оперы. В 1742 певчие капеллы с триумфальным успехом выступили в опере Ф. Арайи «Милосердие Тита». «После того эти музыкальные певцы приглашались во все оперы, где встречались хоры, и так обучились музыке в итальянском вкусе, что не уступали в пении арий лучшим итальянским певцам»³. Мастерство капеллы превзошло искусство многих крупнейших хоров Запада. «Теперь уже больше не верят, чтоб несчастные кастраты Сикстинской капел-

¹ Б. В. Асафьев. Музыкальная форма как процесс, кн. 2, М.—Л., 1963, стр. 287.

² См.: В. Металлов. Очерк истории православного церковного пения в России, стр. 64.

³ Цит. по книге: Дм. Вас. Разумовский. Церковное пение в России, М., 1867, стр. 225.

лы в Риме были бы первыми и единственными церковными певчими, достойными этого имени», — писал Берлиоз¹.

Высокие достижения капеллы были в значительной степени обусловлены ее исключительно ровным составом. Для пополнения новыми силами она имела специальную школу в городе Глухове. Певческие данные у учеников этой школы приводили в восторг М. И. Глинку. Но главным фактором, способствовавшим успехам капеллы, явилось руководство и участие в ее деятельности таких выдающихся русских музыкантов, как Д. С. Бортнянский, М. И. Глинка, Г. Я. Ломакин, М. А. Балакирев, Н. А. Римский-Корсаков, А. С. Аренский и другие. Преодолевая рутину администрации, они настойчиво отстаивали художественные принципы русского классического музыкального искусства.

Синодальный хор образовался в 1721 году из «Патриарших певчих». Долгие годы он мало чем отличался от других церковных хоров, имел небольшой состав, и его деятельность ограничивалась участием в церковных службах. В Синодальном училище, организованном в середине XIX века, учебная работа первое время не превышала ординарного уровня. Лишь с конца 80-х годов, когда к руководству хором и училищем пришли крупнейшие музыканты — В. С. Орлов, С. В. Смоленский, А. Д. Кастальский, затем И. М. Данилин и другие, — начался необыкновенно быстрый творческий рост этого впоследствии знаменитого очага русской хоровой культуры. Хор стал систематически, интенсивно и глубоко работать над произведениями отечественной и зарубежной классики, осваивать все лучшее, прогрессивное, что сложилось в практическом опыте русской хоровой школы. Важно отметить, что борьба за высокохудожественный репертуар и его реалистическую интерпретацию была характерна для всех выдающихся дирижеров, работавших в Синодальном хоре, Петербургской капелле и других ведущих хоровых ансамблях России.

Творческая принципиальность и бескомпромиссность в отношении репертуара (как светского, духовно-кон-

¹ Цит. по книге В. В. Стасов. Лист, Шуман и Берлиоз в России. Избранные сочинения, т. 3, «Искусство», 1952, стр. 446.

цертного, так и богослужебно-прикладного), забота о развитии лучших национальных черт искусства всегда отличала выдающихся музыкантов от ремесленников, засорявших хоровой репертуар низкопробными музыкальными поделками.

Мастерство Синодального хора шлифовалось и оттачивалось в творческой работе над произведениями Орландо Лассо и Палестрины, И. С. Баха и Генделя, Моцарта и Бетховена, хорами а cappella Танеева, Калининкова, Чеснокова. Хор был первым и непревзойденным исполнителем Литургии Чайковского и «Всенощного бдения» Рахманинова. Синодальный хор предпринял также плодотворную работу по возрождению старинного знаменного распева. Большую роль сыграло участие в Наблюдательном совете таких выдающихся музыкантов, как П. И. Чайковский, С. И. Танеев, В. И. Сафонов, А. С. Аренский.

В 1886 году Синодальное училище было преобразовано в среднее учебное заведение. К педагогической деятельности привлечены были лучшие музыкальные силы: А. Д. Кастальский, В. С. Калининков, М. М. Ипполитов-Иванов, Н. С. Голованов, К. С. Сараджев, Н. К. Метнер и другие. К 1910 году училище по объему программы приближалось к консерватории. Впервые в истории учебных заведений России здесь стало изучаться народное музыкальное творчество. Училище готовило не только регентов церковных хоров, но и учителей пения для народных школ. Воспитанниками Синодального училища являлись многие крупнейшие русские дирижеры.

В 1896 году Синодальный хор стал победителем в традиционных состязаниях с Петербургской певческой капеллой и за ним утвердилась слава лучшего русского хора. Он концертировал в Вене, Варшаве, Риме, Флоренции, Дрездене, Берлине и ряде других городов Европы. Успех был огромный. Иностранная пресса единодушно отмечала выдающиеся художественные достоинства Синодального хора. Газеты писали, что лучшего ансамбля нет, что такой хор мог появиться только на почве исключительно высокой русской певческой культуры. Восторженны были отзывы о Н. М. Данилине. Его искусство управления хором покорило Европу.

В XVIII—XIX веках многие помещики создавали

собственные хоры из крепостных. В 50-х годах XVIII века возникла знаменитая капелла графа Шереметева, просуществовавшая около 150 лет. Певчими капеллы были крепостные украинских вотчин Шереметевых. Из руководителей капеллы назовем талантливого композитора С. А. Дегтярева (крепостной, из воспитанников капеллы), итальянца А. Сапиенци. Расцвет капеллы относится к периоду деятельности в ней в качестве регента выдающегося русского хормейстера Г. Я. Ломакина. В это время шереметевская капелла не уступала Придворной певческой капелле, а во многом и превосходила ее по тонкой выразительности интерпретации. Ломакина порою даже упрекали, что он отстывает от сложившихся традиций в исполнении культовых произведений. Поддерживая Ломакина, В. В. Стасов писал в рецензии на концерт шереметевского хора: «Многие знатоки, столько же в Германии и других музыкальных странах, сколько и у нас, утверждают, будто древняя церковная музыка XVI—XVIII столетий должна быть выполняема ровно и одинаково, без всего того, что в музыкальных терминах называется *accelerando*, *ritardando*, *ritenuto*, *calando*, *crescendo*, *decrecendo* и проч. и проч... на этот раз удовольствуемся только вот чем: те, которые держатся вышеизложенного мнения, мало знают историю музыки и им вовсе не известны свидетельства многочисленных писателей и путешественников, которые, начиная с XVII столетия, рассказывают именно про все те оттенки в исполнении тогдашних знаменитых хоров, дирижируемых и воспитанных самыми великими композиторами великих вещей. Притом же, стоит только рассмотреть сами сочинения эти, чтобы убедиться, что они требуют бесконечного разнообразия и полноты деликатных подробностей. Без всякого сомнения, исполнение никогда не должно быть театрально: но здесь доказательств у руководителя нет, кроме верного и глубокого художественного инстинкта, и именно по этой-то причине мы находим исполнение певчими графа Шереметева выше названных пьес вполне превосходным. Ими руководили: истинный художник и истинное художественное чувство его»¹.

¹ В. В. Стасов. Концерт г.г. певчих графа Шереметева. Собрание сочинений. т. 3, СПб., 1894, стр. 169.

Положение частной капеллы было трудным и неустойчивым. После смерти графа Д. Н. Шереметева (в 1871 году) новые владельцы капеллы решили ее распустить. Все усилия Г. Я. Ломакина и многих искренних друзей хора, направленные на то, чтобы сохранить этот прекрасный ансамбль, оказались тщетными. Спустя два года сын Д. Н. Шереметева — С. Д. Шереметев решил восстановить хор. Но этого сделать не удалось. Новый хор уже не представлял былого интереса.

В 50—60-е годы XIX века популярностью в России и за границей пользовался хор Ю. Н. Голицына. Широко концертировал хор Д. А. Агренева-Славянского, с успехом выступавший не только в различных городах России, но и в Европе, Америке, Азии и Африке. Однако многие крупные музыканты отрицательно оценивали некоторые стороны деятельности Агренева-Славянского (художественная неравноценность репертуара). Высказывались критические замечания и по поводу манеры исполнения — манеры, не лишенной элементов внешней театральности.

Во второй половине XIX и в начале XX века количество частных хоров заметно возросло. Далеко не все из них обладали высокими художественными достоинствами. Но были и отличные хоровые ансамбли: капелла Губонина, хор Васильева, хор Перлова — в Москве, хор Рукавишникова в Нижнем Новгороде, хор Касторского в Пензе и другие. В 50-е годы под руководством И. Е. Молчанова был организован первый профессиональный народный хор. В 1880 году начал свою концертную деятельность хор А. А. Архангельского, просуществовавший до 1924 года. Этот хор обладал обширным репертуаром из произведений русской и зарубежной классики и народных песен. Хор Архангельского — один из первых концертных ансамблей, в который были введены женские голоса. До этого в смешанных академических хорах по старым традициям партии верхних голосов исполняли мальчики.

Русская оперная классика предъявила новые высокие требования к оперным хорам. Однако вплоть до 80-х годов XIX века хоры оперных театров продолжали оставаться на довольно низком уровне. Угождая вкусам аристократических кругов, дирекция уделяла основное внимание итальянским и французским операм, причем

спектакль строился в расчете на определенную оперную «звезду», все же остальные компоненты спектакля — ансамбли, хоры, оркестр — считались второстепенными. Постановка русских оперных спектаклей осуществлялась зачастую неудовлетворительно, делались произвольно огромные купюры, особенно в массовых сценах, а для исполнения русских опер назначались порою слабые составы (спектакли оперы «Иван Сусанин» с ее сложной, драматургически насыщенной инструментовкой поручались плохому балетному оркестру). Хоры в оперных театрах были малочисленны и слабы, ансамбль и строй в хорах — плохой. Лишь под давлением общественности изменено было в 1882 году руководство императорскими театрами. Кончилась монополия итальянской оперы и произошел перелом в сторону коренного улучшения в исполнении и постановке русского оперного репертуара. Коснулось это и оперных хоров. В Москве расцвет хора Большого театра связан с именем У. О. Авранека, назначенного в 1882 году дирижером и главным хормейстером; в Петербурге в Мариинском театре — с именем Г. А. Казаченко, возглавившего хор в 1883 году. Рецензии 90-х и 900-х годов свидетельствуют о высоком искусстве обоих хоров, о безупречности технической стороны исполнения, о выразительности и красоте звучания голосов.

Хор Большого театра все чаще выступал с самостоятельными концертами. Во время поездки Большого театра в Париж в 1908—1909 годах состоялось несколько хоровых концертов из произведений русских классиков. Эти концерты прошли с огромным успехом. Еще более широкую концертную деятельность развернул хор Мариинского театра, исполняя вокально-симфонические произведения монументального плана.

Вторая половина XIX века принесла русским хорам мировую славу. Высокий художественный эффект был достигнут усилиями выдающихся русских музыкантов-дирижеров, истинных энтузиастов хорового искусства. Преодолевая консерватизм и косность государственных и церковных властей, они настойчиво претворяли в жизнь принципы русской певческой школы, тесно связанной с народной песенностью, сочетающей простоту и искренность интонации с высоким профессионализмом, с глубоким раскрытием образного содержания музыки.

Любительские хоры и хоровые объединения во второй половине XIX—начале XX века

Эпоха общественного подъема 60-х годов XIX века рождает демократическое движение в литературе и искусстве. Вопросы творчества, исполнения, музыкального просвещения, профессиональной подготовки русских музыкантов встали, как большие, общенациональные задачи. В 1862 году была организована Бесплатная музыкальная школа. Ее основатели — М. А. Балакирев и Г. Я. Ломакин.

В Автобиографических записках¹ Г. Я. Ломакин вспоминает, что в 1860 году во время встреч с М. А. Балакиревым, В. В. Стасовым и А. Н. Серовым разговор непременно касался музыкального прогресса, развития искусства хорового пения. Высказывалось сожаление, что такой ансамбль, как хор Шереметева, доступен только немногим слушателям. Тогда-то и зародилась мысль о создании школы, которая дала бы возможность наиболее талантливым из простых людей учиться бесплатно, получить образование. 11 марта 1862 года в зале Дворянского собрания Ломакин устроил концерт шереметевской капеллы; сбор с этого концерта пошел на открытие Бесплатной музыкальной школы. 18 марта того же года в зале Медико-хирургической академии школа приступила к своим занятиям. Ее учениками были рабочие и студенты, учителя, мелкие чиновники.

Бесплатная музыкальная школа просуществовала вплоть до 1917 года; расцвет ее относится к 60—70-м годам XIX века.

Бесплатная музыкальная школа сыграла большую и важную роль в воспитании и образовании молодых музыкантов из демократических слоев населения, в укреплении и развитии русского певческого искусства. «Хор... только тогда имеет настоящий смысл, когда выполняет художественные задачи своего времени. Теперь другое время, другая музыка, давайте же нам и другое исполнение»². Эти прекрасные слова В. В. Стасова, по ново-

¹ См. Г. Я. Ломакин. Автобиографические записки. «Русская старина», 1886, март, стр. 647.

² В. В. Стасов. Три русских концерта. Избранные сочинения, т. 1, стр. 61—62

му, удивительно современно звучащие и в наши дни, выражали художественное Сredo Бесплатной музыкальной школы. Ее хору были доступны труднейшие сочинения. Он великолепно исполнял произведения Палестрины, Аллегри, И. С. Баха, Генделя, Гайдна, Моцарта, Перголези, Иомелли, Мендельсона, Вебера. Но главной своей задачей хор считал пропаганду творчества русских композиторов: Глинки, Даргомыжского, Рубинштейна, Римского-Корсакова, Мусоргского, Бородина, Кюи, а также новой тогда западноевропейской музыки: сочинений Шумана, Берлиоза, Листа и других. Многие произведения исполнялись впервые, например хоры из «Хованщины», «Князя Игоря», «Рогданы», «Майской ночи», «Псковитянки», «Снегурочки», впервые же в России хор Бесплатной музыкальной школы исполнил оратории «Рай и Пери» Шумана и «Св. Елизавета» Листа.

В 1870 году Г. Я. Ломакин был вынужден по состоянию здоровья прекратить работу в школе. До 1874 года руководителем оставался М. А. Балакирев; с 1874 по 1881 школу возглавлял Н. А. Римский-Корсаков, затем снова Балакирев. В последний период деятельности школы — с 1908 по 1917 год — ее руководителем был С. М. Ляпунов.

В конце XIX века одной из примечательных черт музыкальной жизни русских городов становится хоровое пение любителей-музыкантов. Немало хороших любительских хоров возникает и в селах. Организованные первоначально, как церковные, они в то же время весьма успешно исполняли народные песни и классические произведения светских жанров. Значительных успехов достигли некоторые рабочие хоры. Разносторонней была культурно-просветительная деятельность Пречистенских рабочих курсов в Москве. Наряду с крупнейшими учеными — естествоиспытателями — И. М. Сеченовым и другими, — здесь работали и многие выдающиеся музыканты и деятели театра — В. И. Качалов, Л. В. Собинов, К. Н. Игумнов и другие. Одной из главных форм музыкальной самодеятельности был хор. Он достиг столь высокой художественности пения, что публично выступал с исполнением таких произведений, как «Сотворение мира» И. Гайдна. О том же свидетельствует посвященный ему С. И. Танеевым цикл хоров а cappella на стихи Я. П. Полонского.

В 1902 году В. А. Булычевым была организована Московская симфоническая капелла. Хор капеллы состоял частично из профессионалов, частично — из любителей хорового пения, в основном, рабочих. Булычев боролся за высокую культуру исполнения и много сделал для популяризации зарубежной и русской классики. В хоре изучались музыкально-теоретические дисциплины, игра на инструментах и даже латинский язык, необходимый для исполнения многих старинных произведений.

В 1900 году в Москве возник хор И. И. Юхова. Он состоял в основном из рабочих Мытищинского вагонного завода и Щелковской фабрики Рабенек. Коллектив этот представлял собою интереснейшее явление, свидетельствовавшее и о культурном росте рабочего класса, и о демократизации профессиональной хоровой культуры в России. Хор Юхова достиг высокого совершенства исполнения; его репертуар был обширен и отличался большим разнообразием. Концертная деятельность его была огромна и широко демократична. Связанный с народной песенностью, состоявший из подлинно народных талантов, он чрезвычайно много сделал для музыкального воспитания и просвещения самых широких, в частности, рабочих аудиторий.

Еще в 60-е годы Бесплатная музыкальная школа выдвинула программу развертывания массового демократического музыкального движения, создания развитой сети хоровых ячеек. Вопрос об объединении разрозненных любительских хоров ставился и на регентских съездах в 70-х годах. В 1878 было создано Русское хоровое общество в Москве. Певческие объединения сложились в Петербурге и других городах. В 1904 году открылись хоровые общества в Пскове, Тамбове, Вологде, а затем в Петербурге и Барнауле.

Вокруг Московского хорового общества группировались любители пения, не только участники хоров, но и помощники регентов в организации работы хоровых коллективов, постоянные посетители концертов. В работе общества принимали участие М. М. Ипполитов-Иванов, А. К. Глазунов, С. Н. Василенко, В. И. Сафонов, Е. К. Альбрехт и другие. Руководимые ими хоры стимулировали творчество композиторов в этом жанре. Многие произведения А. Д. Кастальского, М. М. Ипполитова-

Иванова, С. И. Танеева, А. Т. Гречанинова, А. С. Аренского, Ю. С. Сахновского, Э. Ф. Направника, Ц. А. Кюи были написаны для любительских хоров.

Хоровое общество поддерживало тесную связь с Московской консерваторией и Русским музыкальным обществом (Р.М.О.). В программы концертов входили кантатно-ораториальные произведения — такие, как «Вавилонское столпотворение» А. Г. Рубинштейна, Реквием Верди, «Сотворение мира» Гайдна, «Иоанн Дамаскин» Танеева. При хоровом обществе существовали двухгодичные курсы хорового пения. Окончившие курсы становились регентами и учителями пения.

Петербургское хоровое общество, организованное по инициативе А. А. Архангельского состояло в основном из профессионалов. Хор репетировал в Казанском соборе и исполнял духовные произведения. Концерты были платные. Деньги шли в кассу общества для выдачи пособий престарелым и больным певцам.

Интересным начинанием Псковского хорового общества было проведение народных певческих праздников, в которых принимали участие хоры (более 1000 человек) Пскова, ближайших городов и уездов Псковской губернии. Общество не ограничивалось только концертами, но проводило и большую музыкально-просветительную работу.

Томское хоровое общество выступило инициатором в организации курсов хорового пения для учителей народных школ (более 200 человек). Деятельность курсов была весьма плодотворной.

В целом, хоровые общества сыграли немалую роль в широком подъеме хоровой культуры. Однако, создание этих обществ в дореволюционной России нередко являлось почином, главным образом, отдельных музыкантов-энтузиастов. Постоянные материальные затруднения вынуждали общества ограничивать свою деятельность узкими рамками. Они не были достаточно связаны с рабочей и крестьянской самодеятельностью, сторонились политики, преследуя лишь узко-просветительские цели. Все это значительно снижало их общественное значение.

Большую работу по пропаганде хорового пения среди рабочих проводили народные консерватории Москвы, Петербурга, Витебска, Ярославля, Казани, Саратова.

Профессиональная хоровая культура после Великой Октябрьской социалистической революции

После Великой Октябрьской социалистической революции в области хоровой культуры произошли коренные изменения. Она получила огромные возможности для своего развития. Советское государство приняло все меры к тому, чтобы хоровое искусство стало подлинно народным, чтобы лучшие достижения хоровой музыки превратились в достояние самых широких масс трудящихся.

На этом пути возникли трудности, закономерно обусловленные обстоятельствами недавнего исторического прошлого. В годы реакции после поражения революции 1905 года и во время первой мировой войны прекратили существование почти все любительские хоры и хоровые объединения. Профессиональные хоровые капеллы — Синодальный хор и Петербургская певческая капелла — переживали кризисный период и нуждались в коренной реконструкции. Распались все частные хоры (кроме хора А. Архангельского). Во многом организацию хорового дела приходилось создавать почти заново.

Вместе с тем, безусловно необходимо было бережно сохранить преемственную связь с драгоценными традициями русского певческого искусства. Именно такова была ленинская политика Коммунистической партии и советского правительства в области культуры. Эта политика получила горячую поддержку со стороны лучшей части художественной интеллигенции. Огромную роль сыграли здесь выдающиеся русские дирижеры А. Д. Кастаньский, А. В. Александров, Н. М. Данилин, П. Г. Чесноков, А. В. Свешников, А. А. Архангельский, И. И. Юхов, М. Г. Климов, У. И. Авранек, Г. А. Казаченко. С первых дней Советской власти они встали на путь активного служения своим искусством советскому народу.

12 июня 1918 года В. И. Ленин подписал декрет о национализации Московской и Петроградской консерваторий. 3 августа 1918 года была проведена реформа Петербургской певческой капеллы и Московского Синодального училища, преобразованных в Народные хоро-

вые академии, и создано управление ими во главе с А. Д. Кастальским.

После отделения церкви от государства, Петербургская певческая капелла прекратила работу в церквях и развернула широкую концертную деятельность для подлинно народных аудиторий. Это отнюдь не было «работой по обязанности». В общении с тысячами и десятками тысяч людей, пробужденных к новой жизни, исполнители получали истинное творческое удовлетворение. Вот что писал один из участников первых массовых концертов — известный дирижер Н. Малько: «Когда-нибудь появятся в свет воспоминания участников и очевидцев первых спектаклей, концертов, экскурсий для рабочих, крестьян, красноармейцев, школьников. Масса интересных эпизодов, незабываемых примеров трогательного и любовного отношения к новым, неизведанным, радостным явлениям. Художественные явления необычайно чутко воспринимались неискушенными зрителями и слушателями, вызывая с их стороны доверчивое и благодарное отношение. Артисты и музыканты чувствовали наэлектризованность этой новой аудитории и ценили ее»¹.

Капелла знакомила слушателей с лучшими произведениями классической хоровой литературы; в то же время она настойчиво работала над новым советским репертуаром. Тогда его было еще мало, да и традиции церковного пения в известной степени препятствовали освоению нового тематизма и манеры исполнения. В капеллу введены были женские голоса. Художественный руководитель ансамбля, замечательный русский дирижер М. Г. Климов, широко связанный с советскими композиторами, организовывал концерты из произведений А. Ф. Пащенко, А. А. Егорова, А. А. Давиденко, М. В. Ковалю, В. А. Белого, В. Я. Шебалина. Широко пропагандировалась русская и западная классика, произведения современных иностранных авторов: И. Стравинского, А. Онеггера, К. Вейля и других. Интересной частью репертуара стали созданные М. Климовым хоровые и сарпелл'ные транскрипции инструментальных

¹ Н. Малько. Задачи филармонии. Сб. статей «Десять лет симфонической музыки». Изд. филармонии. Л., 1928. Цит. по сб.: «В первые годы советского музыкального строительства». «Советский композитор», М., 1959, стр. 19.

произведений: венгерских танцев Брамса, «Неоконченной симфонии» Шуберта и других. Основное же место в репертуаре занимали произведения классической и советской хоровой литературы. В 1936 году руководителем капеллы был Н. М. Данилин, а с 1937 по 1941 год — А. В. Свешников. В предвоенные годы значительно обновился состав певцов, шире стал советский репертуар, стиль исполнения приобрел черты яркой эмоциональности и волевой целеустремленности, возобновила свою работу детская хоровая школа. В начале Великой Отечественной войны капелла была эвакуирована в город Киров, где продолжалась большая концертная работа под руководством Е. П. Кудрявцевой. В 1943 году художественным руководителем капеллы назначен был Г. А. Дмитриевский, который за двенадцать лет работы в коллективе подготовил и исполнил с хором большое количество сложнейших монументальных вокально-инструментальных произведений, а также программ из произведений для хора а capella.

Год от года поднималась певческая культура хора, совершенствовалась техника, все шире и богаче становился круг выразительных средств. В настоящее время в программах капеллы широко представлена как разнообразная а capella-ная литература, так и вокально-инструментальные произведения И. С. Баха, Генделя, Моцарта, Бетховена, Верди, Берлиоза, Чайковского, Римского-Корсакова, Танеева, Рахманинова, Прокофьева, Коваля, Шебалина, Шапорина, Шостаковича и других композиторов.

С 1955 по 1964 год руководителем хора был А. И. Анисимов. В настоящее время капеллой руководит Ф. М. Козлов.

В 1942 году, в разгар Великой Отечественной войны был организован Государственный академический Русский хор СССР, бессменным руководителем которого является крупнейший деятель советской музыкальной культуры А. В. Свешников. Этот выдающийся коллектив, развивая замечательные традиции русского хорового пения а capella, обогащает их, неустанно и вдохновенно работая над исполнением музыки советских и современных зарубежных мастеров.

Репетиционная работа этого превосходного хора строится таким образом, что он всегда поддерживает

в хорошей форме несколько разнообразных концертных программ. Превосходно подобраны певцы, обладающие не только отличными, но и схожими по тембру голосами. Все партии хора равноценны. Но особенно привлекает басовая группа, создающая основу, силу и красоту ансамбля. А. В. Свешников уделяет большое внимание вокальному воспитанию коллектива, работе над дикцией, нюансами. Исполнению хора присуща строгость и академичность в лучшем смысле этого слова, яркая «прорисованность» контуров голосоведения, сочетающаяся со слитностью, компактностью общего звучания, динамическое, темповое и тембровое разнообразие.

Хор явился первым исполнителем многих сочинений советских композиторов. В совместной творческой работе с авторами родилось немало произведений советской хоровой музыки, в том числе «Десять поэм» Шостаковича, «Патетическая оратория» Свиридова и другие. Тонко, проникновенно-выразительно в исполнении хора звучат народные песни. Обработка их в большинстве случаев принадлежит А. В. Свешникову. В репертуаре хора — огромное количество самых разнообразных по стилю произведений многих национальных школ, что дает возможность аудитории ознакомиться с лучшими образцами мировой хоровой культуры. Гастроли хора в Италии, Японии и других странах проходили с триумфальным успехом и приумножили славу советского искусства.

Рождение нового вида хорового пения связано было с организацией Краснознаменного им. Александра ансамбля песни и пляски Советской Армии. В 1928 году под руководством А. В. Александрова небольшая группа певцов и танцоров с баянистом и чтецом выехала в воинские части. Очень скоро ансамбль приобрел среди воинов Советской Армии огромную популярность. Быстро вырос его певческий состав. К 1935 году это был уже большой творческий коллектив из 135 певцов, музыкантов и танцоров.

Краснознаменный ансамбль — принципиально новое явление в хоровом искусстве. Его своеобразие вытекает из оригинального преломления в профессиональном искусстве традиций народного хорового пения. В репертуаре ансамбля свыше пятисот песен, кантаты, фрагмен-

ты из опер и ораторий. Исполнению Краснознаменного ансамбля присуща бьющая ключом жизнерадостность, чеканность ритма, отточенное мастерство.

До 1946 года ансамблем руководил А. В. Александров. После его смерти художественное руководство ансамблем осуществляет его сын Б. А. Александров. Большой вклад в творческую деятельность коллектива внес К. П. Виноградов, который на протяжении многих лет плодотворно работал там главным хормейстером. Концерты ансамбля состоялись более чем в тридцати пяти странах мира и всегда проходили с огромным успехом.

В том же 1928 году возник еще один замечательный русский академический хор — в системе радиовещания (ныне — Большой хор Всесоюзного радио и телевидения). Основатель хора — А. В. Свешников. Вначале это был совсем небольшой ансамбль из двенадцати певцов, однако с весьма широким репертуаром: он исполнял произведения самых различных жанров — от детских и массовых песен до ораторий и оперных номеров (хоры). В 1936 году художественным руководителем хора был назначен И. М. Кувыкин. Под его руководством Большой хор радио впервые исполнил ряд новых тогда, весьма значительных сочинений советских композиторов: ораторию «Емельян Пугачев» Козаваля, «Здравицу» Прокофьева, «Киров с нами» Мясковского, оперы «Мастер из Кламси» Кабалевского, «Даиси» Палиашвили, «Тихий Дон» Держинского и многие другие.

С 1950 года художественным руководителем Большого хора Всесоюзного радио и телевидения является К. Б. Птица. Эти годы отмечены новыми творческими достижениями хора. Его деятельность значительно расширилась. Коллектив исполнил свыше шестидесяти опер и других сценических сочинений, более девяноста крупных вокально-симфонических произведений, несколько хоровых программ а cappella, огромное количество песен. Хору принадлежит инициатива первого исполнения многих ораторий и опер советских композиторов («На страже мира» Прокофьева, кантата «Слава партии» Хачатуряна, «Двенадцать» Салманова, «Октябрь» Мурадели). Хор радио обогатил нашу концертную жизнь успешным исполнением ряда выдающихся произведений зарубежных композиторов (например,

«Лознгрнна» и «Нюрнбергских мейстерзингеров» Вагнера, «Ромео и Джульетты» Берлиоза, «Фауст-симфонии» Листа, «*Carmina burana*» К. Орффа, «Профаны» Б. Бартока, «Царя Эдипа» И. Стравинского).

Часто выступая в концертах с исполнением сложнейших вокально-симфонических произведений, хор неизменно радует не только технической слаженностью, но чрезвычайно тонкой передачей поэтического содержания и глубоким проникновением в стиль исполняемой музыки.

Многие музыкальные деятели мирового масштаба — дирижеры и солисты — выражали большое творческое удовлетворение совместной работой с ним. Грамзаписи хора были удостоены первых премий на международных конкурсах в Париже, Вене и Валенсии («Александр Невский» С. С. Прокофьева, «Сказание о невидимом граде Китеже» Н. А. Римского-Корсакова и другие).

Кроме Большого хора Всесоюзного радио, в системе Радиовещания и телевидения СССР работают: второй хор Всесоюзного радио, хор Ленинградского, Дагестанского, Кабардино-Балкарского, Белорусского, Украинского, Азербайджанского, Литовского, Латвийского, Эстонского радио и другие.

В 1919 году хор под руководством И. И. Юхова был преобразован в Первый государственный хор. Коллектив выступал с самостоятельными концертами, исполнял вокально-симфонические произведения, пел в крупнейших концертных залах, рабочих клубах и на радио, записывался на пластинки, озвучивал кинофильмы, участвовал в драматических спектаклях. С 1942 года хор стал именоваться Республиканской русской хоровой капеллой. После смерти И. И. Юхова к руководству ансамбля пришел А. С. Степанов. Основной профиль хора — исполнение русской хоровой классики, народных песен и сочинений советских композиторов. С 1949 по 1951 год руководителем капеллы был К. М. Лебедев, в 1952—53 году — А. В. Преображенский, с 1954 по 1958 — снова А. С. Степанов, а с 1958 года и по сей день — А. А. Юрлов. Последний период деятельности капеллы отмечен интенсивной работой над новыми произведениями на советскую тему: «Ленин жив» И. Неймарка, «Покорение Ангары» Н. М. Шахматова, «Песни войны и мира» А. Г. Шнитке, «Ленин» В. Я. Шебалина.

«Золотая звезда» А. Г. Новикова и других. Исполнению капеллы присуща техническая слаженность, темповая и динамическая гибкость, подвижность, эмоциональная насыщенность.

Самый молодой из профессиональных академических хоров РСФСР — созданный в 1957 году Государственный московский хор под руководством В. Г. Соколова. Ансамбль этот — самый молодой и по возрасту его участников, большинство которых пришли в коллектив сразу после окончания музыкальных училищ, а также из молодежной самодеятельности. Искусство хора обращено, главным образом, к нашей молодежи. У него есть свой оригинальный творческий облик, своеобразная манера пения. Репертуар хора очень разнообразен: от молодежных песен, обработок народных мелодий до «Весны» С. В. Рахманинова и Реквиема Д. Б. Кабалевского; от хоров *a cappella* молодых советских композиторов до произведений мастеров эпохи Возрождения. Хор с большим успехом выступал в Швеции, Германской Демократической Республике, Японии.

В 1944 году была создана Магнитогорская государственная капелла (художественный руководитель — С. Г. Эйдинов). Этот хор ведет большую музыкально-просветительную работу, выступает в лекториях и тематических музыкально-образовательных концертах. Значительный интерес представляет завершённый в 1962 году цикл концертов «Антология русской советской хоровой музыки».

Небольшие по составу профессиональные хоровые ансамбли существуют в Туле и Волгограде.

Одним из примечательных явлений нашей певческой культуры стали народные хоры. Они имеют свою историю. 2 марта 1911 года в зале Благородного собрания состоялся первый «крестьянский» концерт народного хора, организованного М. Е. Пятницким. В составе хора были воронежцы, рязанцы и смоленцы, работавшие на различных предприятиях Москвы. Хор исполнял народные песни в подлинной народной манере. Вплоть до революции этот коллектив не имел возможности осуществлять широкую концертную деятельность, ограничиваясь одним-двумя выступлениями в год. Активная творческая жизнь хора развернулась после Великой Октябрьской революции.

Осенью 1918 года на одном из выступлений хора в Москве присутствовал В. И. Ленин. После концерта в беседе с М. Е. Пятницким Владимир Ильич указал на необходимость расширения деятельности хора, на важность широкой пропаганды русской народной песни.

Постепенно крепло и совершенствовалось певческое искусство хора. Были подготовлены новые программы («За околицей», сцены старинной крестьянской свадьбы и другие) и проведен ряд больших гастрольных поездок по Советскому Союзу. С 1936 года хор является профессиональным коллективом. В 30-х годах в хор Пятницкого влилась группа танцоров и оркестр, что расширило его творческие возможности. С огромной силой звучали в годы Великой Отечественной войны в исполнении этого коллектива песни «Ой, туманы», «Белым снегом» и другие. В послевоенные годы хор провел большую работу по обогащению репертуара, по созданию композиций, отражающих нашу современность.

Хор имени Пятницкого широко популярен не только в Советском Союзе, но и за границей. Он гастролировал во многих странах Европы, Азии, Америки. Концерты хора в Чехословакии и Польше содействовали организации в этих странах народных профессиональных коллективов (польский хор «Мазовше», словацкий ансамбль «Слук»).

С 1938 года становится профессиональным Северный русский народный хор. В 1942 году в самый разгар войны создан был Воронежский областной государственный русский народный хор, в 1944 году — Государственный уральский народный хор, затем — Сибирский, Омский, Волжский народные хоры. Каждому из этих хоров присущи свои особенности, обусловленные местными певческими традициями.

Только при Советской власти возникли профессиональные хоровые коллективы в национальных автономных республиках Российской Федерации. Это, преимущественно, ансамбли песни и танца. В своей творческой деятельности они опираются на национальные традиции певческого и хореографического искусства. Таковы Адыгейский, Башкирский, Бурятский, Дагестанский, Карело-Финский, Кабардино-Балкарский, Марийский, Мордовский, Осетинский, Удмурдский, Чечено-Ингушский, Чувашский и другие ансамбли песни и танца.

Развитие массового самодетельного искусства

В нашей стране несравненно более, чем где-либо, рост профессионального искусства сочетается с небывалым расцветом массовой художественной самодетельности. Эта последняя является у нас организованным движением народных масс, неотъемлемой частью культурного строительства, осуществляемого под руководством Коммунистической партии и Советского государства. Для всестороннего развития массового самодетельного искусства в Советском Союзе имеются все условия. Государство и общественные организации создают для него необходимую материальную основу, заботятся о планомерной подготовке квалифицированных руководителей, способствуют поддержанию тесной связи с профессиональным искусством.

В первые годы после установления Советской власти повсеместно организовывались клубы и другие культурно-просветительные учреждения, а в каждом из них прежде всего возникал хор. Количество певческих коллективов росло чрезвычайно быстро. Помимо непосредственно певческой работы, хоры принимали активнейшее участие в общественной жизни страны, приобщали широкие массы к музыкальной культуре. Важную роль в этом движении играли комсомольские организации, стремившиеся возможно целеустремленнее, полнее направить хоровое пение в сторону культурно-воспитательной работы среди молодежи.

Большое общественное значение, какое приобрело хоровое искусство в те годы, определялось и масштабом распространения хоровых кружков, и содержанием их репертуара, и активностью их участия в жизни народа, действенной ролью многотысячных объединенных коллективов в массовых представлениях, празднествах, демонстрациях.

Ленинские принципы монументальной пропаганды, идеал искусства, принадлежащего народу, уходящего «своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс», пробуждающего и развивающего в них художников, — все это нашло прекрасное воплощение в подлинно народных зрелищах с музыкой, которые организовывались в первые годы Совет-

ской власти. В грандиозной инсценировке «Гимн освобожденному труду», осуществленной 1 мая 1920 года у Фондовой биржи в Петрограде, участвовало четыре тысячи исполнителей, а в массовом представлении «Взятие Зимнего Дворца», на Дворцовой площади в октябре того же года — шесть тысяч. В 1927 году в Ленинграде была проведена Первая олимпиада коллективов художественной самодеятельности. Главным дирижером этой и последующих олимпиад был И. В. Немцов. В программу вошли: «Эй, ухнем» Глазунова, «Мы победили» из оперы «Юдифь» Серова, «Великий Октябрь» Красева и другие произведения. Олимпиада завершилась исполнением «Интернационала», в котором приняло участие шестьдесят тысяч человек.

Олимпиады стали проводиться ежегодно. Каждая новая олимпиада привлекала все большее количество исполнителей; все разнообразнее и содержательнее становился репертуар. Так, на четвертой олимпиаде прозвучали хоры из Девятой симфонии Бетховена и из «Бориса Годунова» Мусоргского, новые произведения Давиденко, песни Ковалю, Чулаки и других композиторов. На пятой олимпиаде сводный хор с огромным энтузиазмом исполнил революционные песни Х. Эйслера. Шестая олимпиада порадовала слушателей заключительным хором из «Мейстерзингеров» Вагнера, хорами из «Снегурочки» Чайковского, новыми песнями Шостаковича. Выступления больших хоров, объединявших певческие коллективы нескольких районов, проходили в Москве и других городах. Массовые певческие шествия устраивались на демонстрациях. В 1932 году в Москве состоялась Всесоюзная олимпиада самодеятельного искусства, в которой принимало участие восемьдесят лучших коллективов — более десяти тысяч человек. Таким образом, массовые певческие празднества с первых лет революции стали традицией нашей культурно-музыкальной жизни.

Как же складывался репертуар хоровых коллективов? Песни революции и гражданской войны, как и в первые годы Советской власти, продолжали составлять основное ядро этого репертуара. Но круг песен расширялся, теперь в него вошли превосходные сочинения Г. Эйслера, песни французской революции, итальянские народные песни и много других. Они публиковались в

первых советских хоровых сборниках. Одновременно составлялись сборники оперных хоров, сборники русских хоровых народных песен. Издана была серия «Репертуар клубных хоров» с новыми обработками для рабочих хоров, выполненными М. М. Ипполитовым-Ивановым, А. В. Александровым, Г. Г. Лобачевым, М. И. Красевым. Многие композиторы активно работали над созданием новых произведений, посвященных революции, героям гражданской войны, а затем и замечательным трудовым делам советского народа. Д. С. Васильев-Буглай написал много хоров, относящихся к жанру «агит-музыки» и получивших широкое распространение в репертуаре самодеятельных и профессиональных коллективов. Плодотворной была деятельность творческой группы «Проколл», организованной в 1925 году студентами-композиторами Московской консерватории: А. Давиденко, В. Белым, М. Ковалем, Б. Шехтером, Н. Чемберджи и другими. Композиторы 20-х — 30-х годов были тесно связаны с хоровой самодеятельностью, сами руководили хорами, постоянно находились в гуще народного самодеятельного творчества, чувствовали потребности времени, хорошо знали возможности хоров, для которых писали свои сочинения. И потому их творчество получило популярность в клубном, кружковом, красноармейском, рабочем музыкальном быту. Характерно, что в эти годы создавалось много произведений в жанре хоровой песни (например, «Море яростно стонало», «Первая конная», «Гибель Чапаева»).

Во второй половине 30-х годов репертуар хоровых коллективов пополнился новыми сочинениями А. В. Александрова, И. Ю. Дунаевского, Дан. и Дм. Покрасс, В. Г. Захарова, А. Г. Новикова, В. П. Соловьева-Седого. Массовое хоровое пение получило новые творческие стимулы для своего развития.

В 1937 году по Советскому Союзу было зарегистрировано 29 590 самодеятельных хоров с числом участников 432 800 человек, в том числе по РСФСР — 23 790 хоров, объединяющих 356 000 человек.

В годы Великой Отечественной войны песенно-хоровое искусство приобрело особо действенное значение. Песни вдохновляли советских людей на боевые и трудовые подвиги, помогали переносить трудности воен-

ного времени. Широкую концертную деятельность раз-
вернули фронтовые ансамбли песни и пляски. При по-
литотделах армий, корпусов и дивизий, а также во
многих полках сформированы были самодеятельные
ансамбли и концертные группы, которые обслуживали
боевые подразделения. Нередко их выступления проис-
ходили в каких-нибудь нескольких сотнях метров от
неприятельских окопов.

Основное ядро фронтовой самодеятельности состав-
ляли музыканты дивизионных духовых оркестров. Они
пели в хорах, создавали ансамбли народных инстру-
ментов, сатирические кукольные театры и т. д. Музы-
кальные взводы пополнялись певцами, танцорами, чте-
цами — профессионалами и любителями, служившими
в подразделениях части. Широкое распространение в
самодеятельности получили литературно-музыкальные
монтажи. Их создавали сами участники коллективов в
содружестве с сотрудниками дивизионных газет. В этом
жанре отражались реальные факты из боевой жизни
части. Почти каждая дивизия, каждая армия имела
свою песню, созданную участниками ансамбля.

Несмотря на колоссальный труд советских людей в
тылах Отечественной войны, самодеятельность не только
не сократилась, но заметно выросла. Об этом можно
судить хотя бы по следующим данным: в смотре худо-
жественной самодеятельности по Московской области
в военном 1944 году принимало участие более 30 000 че-
ловек, в Пермской области в том же году на смотре
выступило свыше 10 000 участников самодеятельных
коллективов. Так воочию выявлялась глубочайшая лю-
бовь широких масс советских людей к родной песне,
к хоровому творчеству.

После Великой Отечественной войны народное хоро-
вое искусство переживает большой подъем. Численный
состав ансамблей значительно вырос. К 1959 году по
РСФСР насчитывалось более 60 000 хоров, объединяю-
щих свыше полутора миллионов участников. Только в
сельских местностях Российской Федерации работало
свыше 38 000 хоров с 700 000 человек певцов.

Огромный размах хоровой самодеятельности, высо-
кие и нелегкие цели, достигнуть которые она призвана,
потребовали создания организации, координирующей и
направляющей деятельность самодеятельного музы-

кального искусства. В 1959 году было образовано Всероссийское хоровое общество. Его задача — организация новых хоровых ансамблей и оказание помощи уже существующим, участие в проведении смотров и конкурсов хоров, праздников песни, пропаганда лучших хоровых произведений, содействие улучшению музыкального образования в школах и вузах, помощь университетам культуры, развертывание курсов по повышению квалификации дирижеров, осуществление заказов на новые хоровые произведения.

Деятельность хорового общества оказалась весьма плодотворной. Она способствовала расширению и качественному улучшению работы коллективов. Профессиональный рост хоров позволил, наряду с проведением ежегодных общих, союзно-отраслевых, областных, городских и районных смотров, приступить к проведению конкурсов лучших коллективов. О заметном повышении певческого мастерства свидетельствует, например, конкурс, проведенный Московским отделением хорового общества в 1964 году на исполнение программ а саррелла с включением ряда обязательных произведений. Аналогичный конкурс был проведен в Ленинграде и некоторых других городах.

За последние годы наши хоровые коллективы много раз весьма успешно участвовали в соревнованиях на международных конкурсах и фестивалях; среди лауреатов международных конкурсов — Московский хор Дома культуры им. Горбунова (лауреат Международного конкурса в Дебрецене). Лауреаты Всемирных фестивалей молодежи — хор Челябинского тракторного завода (в Праге), хор Московского автозавода им. Лихачева (в Будапеште), хор молодых рабочих Ленинграда (в Берлине), хор московских студентов (в Бухаресте) и другие.

2. ПЕВЧЕСКОЕ ИСКУССТВО УКРАИНЫ

Хоровая культура народов союзных республик нашей страны имеет свою историю; каждой присущи свои национальные особенности, свои традиции. Но для всех характерен огромный художественный рост за годы Советской власти.

Песенно-хоровое искусство Украины восходит истоками к культуре древне-восточных славян — культуре, получившей высокое развитие еще на Киевской Руси. Как известно, после распада этой последней, начали в XIII — XIV веках формироваться три братских народности — русская, украинская и белорусская. Центрами украинской народности стали Киевщина и Переяславщина.

В конце XV века обостряется освободительная борьба украинцев против социального, национального и религиозного угнетения со стороны Польши. Одним из действенных орудий этой борьбы явились национально-религиозные организации — братства, создававшиеся при церковных приходах во Львове, Кieve, Перемышле, Остроге и других центрах. Они содействовали укреплению связи украинского и русского народов, вели культурно-просветительную деятельность. При братствах открывались школы на родном языке, уделялось большое внимание и преподаванию церковного пения.

На основе братских школ, в 1632 году была образована Киевская коллегия, переименованная в 1701 году в Академию наук. Здесь большое внимание уделялось музыке. Количество певцов в хоре Академии доходило до 300. Они немало нуждались и нередко добывали себе пропитание во время каникул пением кантов и разыгрыванием небольших представлений. Н. В. Гоголь в знаменитой повести «Вий» воссоздал образ такого воспитанника Академии в лице Хомя Брута.

В XVI — XVII веках в церковно-певческой практике распространяется партесное хоровое пение многоголосного склада, а в городском музыкальном быту выдвигается кант. Он же становится неизменной частью театрализованных представлений — школьной драмы и кукольного театра «Вертепа».

Школьный театр появился в XVII столетии. В коллегиях и Академии ставились драмы религиозно-назидательного содержания, а позже — исторические и бытовые. По ходу действия широко применялось хоровое пение.

Кукольный музыкальный театр — «Вертеп» — самое любимое народное зрелище XVII — XVIII веков — сохранился на Украине до XX столетия, а на Западной Украине — и вплоть до наших дней. «Вертеп» представ-

лял собой маленькую двухярусную сцену. В верхнем ярусе — «Вифлееме» — разыгрывалось действо по легенде о Рождестве Христовом, в нижнем ярусе ставились народные лирические и бытовые сцены, главным героем которых являлся некий запорожский казак. В первой части представления обычно исполнялись хоровые колядки и канты, во второй же — народные песни и танцы.

В XVII и XVIII веках некоторые украинские помещики содержали хоры из крепостных крестьян. Известны капеллы Любомирского, Брюховецкого, Мазепы. Наиболее крупные помещичьи капеллы появились в XVIII веке (Разумовского, Румянцева-Задунайского, Комбурлея, Будрянского, Куликовского, Галагана). Тяжелая жизнь крепостных музыкантов описана многими русскими и украинскими писателями. Так, прообразом героя повести Т. Г. Шевченко «Музыкант» является знаменитый скрипач-крепостной галагановской капеллы Артемка. С разложением крепостнического строя значение крепостных капелл падает.

Во второй половине XIX века во многих городах Украины хоровая культура поддерживалась полупрофессиональными кружками, филармоническими и хоровыми обществами. Теперь профессиональных певчих для церковных хоров, наряду с Киевской академией, готовили также Харьковский коллегийум и несколько певческих школ.

Воссоединение Украины и России не коснулось Западных земель, которые до XVIII века оставались во владении польского королевства. После раздела Польши (1773) Западная Украина вошла в Австро-Венгерское государство. Спустя полтора столетия без малого лет — в 1919 году — она была разделена между Польшей, Венгрией, Чехословакией, Румынией. Профессиональными коллективами в Западных областях были церковные хоры; они содействовали развитию хоровой культуры в крае.

Наиболее значительным из церковных хоров начала XIX века стал Перемышльский хор.

Во второй половине XIX века на Западной Украине большое распространение получило хоровое движение просветительского характера. Организаторами и руководителями хоров являлись многие композиторы. В

1887 году возникло первое певческое общество «Торбан»; при нем была открыта музыкальная школа. В 1891 организовалось певческое общество «Львовский боян» и учреждено было первое на Украине издательство. В 1903 году отдельные хоровые общества объединились в «Союз спивацьких и музичних товариств у Львові». При Союзе открыта была музыкальная школа, преобразованная в 1904 году в институт им. Н. В. Лысенко (будущая Львовская консерватория).

После Великой Октябрьской социалистической революции произошли коренные изменения во всех областях экономической и культурной жизни Украины. В «Резолюции ЦК ВКП(б) о Советской власти на Украине» В. И. Ленин в 1919 году писал: «Ввиду того, что украинская культура (язык, школа и т. д.) в течение веков подавлялась царизмом и эксплуататорскими классами России, ЦК РКП вменяет в обязанность всем членам партии всеми средствами содействовать устранению всех препятствий к свободному развитию украинского языка и культуры»¹.

Эта ленинская политика Коммунистической партии и Советского государства не замедлила дать свои плоды и в области искусства. Открывались концертные учреждения, национальный театр, созданы были первые государственные музыкальные коллективы, развивалась массовая художественная самодеятельность, демонстрировавшая свои достижения на смотрах, олимпиадах, фестивалях, конкурсах, праздниках песни. На смотрах и фестивалях обычно бывают широко представлены народные хоры и ансамбли, что свидетельствует об усилении интереса к традициям украинского народного хорового пения.

Из самодеятельных коллективов отметим хоровую капеллу Юго-Западной железной дороги, капеллу харьковского Дворца культуры «Металлист», капеллу луганского завода имени Октябрьской революции, капеллу бандуристов Днепродзержинского металлургического завода, хоровую капеллу Донецкой железной дороги. Этим старейшим коллективам присвоено звание заслуженных. Больших успехов достигли и более молодые

¹ В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 39, стр. 334.

коллективы: хор Киевского университета, хор одесских студентов и другие.

Богата Украина и превосходными профессиональными хорами. Государственная заслуженная академическая капелла УССР «Думка» была организована в 1920 году. Сейчас в ней восемьдесят человек. Она укомплектована квалифицированными певцами, воспитанниками консерваторий и музыкальных училищ Украины и относится к числу лучших советских академических хоров. В репертуаре капеллы — произведения украинской, русской и зарубежной классической музыки, народная песня, сочинения советских украинских и русских композиторов. Капелла, как правило, поет без инструментального сопровождения.

Приведем отрывок из рецензии, где, как нам кажется, верно схвачена песенная манера этого ансамбля:

«Поэтическая прелесть исполняемых произведений столь осязаема, что иногда кажется, будто находишься не в концертном зале, а где-то в степях Украины — за околицей села, за белыми хатками в вишневых садах гуляют парубки и девчата... Стиль исполнения «Думки» глубоко национален. Он восходит к старинным песенным традициям украинского народа. Четко, изящно звучат и хоры из классической музыки»¹.

Много лет капеллой «Думка» руководил А. Н. Сорока (скончался в 1963 году). В настоящее время художественным руководителем «Думки» является П. И. Муравский.

В 1925 году после постановления правительства УССР из наиболее талантливых певцов-бандуристов была создана Государственная капелла бандуристов УССР. Это послужило началом распространения на Украине нового вида коллективного вокально-инструментального искусства². Государственная капелла бандуристов широко известна не только на Украине, но и в других республиках Советского Союза. Художественный руководитель капеллы — А. Мильковский.

¹ А. Павлов. «Браво, «Думка»!». «Павлодарская правда» от 15 мая 1965 года.

² Бандуристы — странствующие народные певцы-музыканты, исполнявшие думы, песни и т. д.

Сразу после воссоединения Закарпатской Украины с СССР в 1939 году была основана Заслуженная хорová капелла СССР «Трембита». До этого хор представлял небольшую группу из шестнадцати певцов-энтузиастов, пропагандировавших украинские народные песни, главным образом, закарпатские. Сейчас в капелле шестьдесят пять человек. Ее репертуар — украинские и русские народные песни, хоры наших отечественных и иностранных композиторов. Капелла часто исполняет и крупные вокально-симфонические произведения — такие, как Девятая симфония Бетховена, Реквием Моцарта, «Иуда Маккавей» Генделя, «Песнь о лесах» Шостаковича и другие. Хор звучит сочно, мощно. Исполнению свойственна яркая эмоциональность, тонкая нюансировка, разнообразие темброво-вокальных красок. До 1964 года руководителем капеллы был П. И. Муравский. Сейчас капелла работает под руководством И. Э. Лупола.

На Украине несколько государственных ансамблей песни и танца: Гуцульский, Прикарпатский ансамбль песни и танца «Верховина», Хмельницкий государственный украинский ансамбль песни и танца «Подольнка» и другие. В своей творческой деятельности они опираются на местные певческие традиции.

3. ПЕВЧЕСКОЕ ИСКУССТВО БЕЛОРУССИИ

Белорусская хорová культура издавна развивалась и развивается ныне в постоянной взаимосвязи с хорová культурой русского и украинского народов. Находясь долгие годы в порабощении, белорусский народ упорно оберегал свою национальную культуру от иноземных влияний. Потому, очевидно, в белорусском песенном фольклоре сохранилось больше, чем у других народов, различных старых песен и исполнительских форм.

Песенная культура белорусского народа богата разнообразными жанрами. Здесь и превосходные веснянки, купальские напевы, любовные и семейно-бытовые, трудовые и революционные песни.

Основным складом народного хорového пения было

одноголосие. Пение на два голоса развилось значительно позднее, хотя элементы его издавна встречались в некоторых жанрах одноголосной песенности (органный пункт в купальских и свадебных песнях и т. д.).

Бытовые народные ансамбли имели от четырех до пятнадцати певцов. Песня исполнялась в унисон лишь с небольшими подголосками. Часто возникало и эпизодическое трехголосие. Третий голос обычно заполнял квинту, образуемую в крайних голосах. Пели, как правило, без инструментального сопровождения. Но иногда к хору присоединялись цимбалы, дуды и другие инструменты. Такая форма ансамбля существовала в белорусских селах в предреволюционное время и сохранилась в первые годы Советской власти.

Начиная с 30-х годов в городах и селах стали складываться многочисленные хоры, которыми руководили клубные работники, учителя общеобразовательных школ, талантливые любители хорового пения из рабочих и колхозников. Особенно интенсивно развивается самодеятельное хоровое искусство в послевоенные годы. Сейчас республика располагает большим количеством квалифицированных руководителей, получивших специальное образование в Белорусской государственной консерватории, музыкальных училищах республики и в учебных заведениях РСФСР и СССР. Под их руководством многие сельские и городские самодеятельные хоры добились значительных успехов.

В 1940 году был организован Белорусский ансамбль песни и танца, преобразованный в 1950 году в хоровую капеллу. Государственная академическая хоровая капелла БССР принадлежит к лучшим академическим хорам нашей страны. С деятельностью капеллы связано широкое распространение в современной Белоруссии многоголосного академического пения. Руководитель капеллы с момента ее основания — Г. Р. Ширма.

Активную концертную деятельность ведет Государственный белорусский народный хор, организованный в 1952 году. С отличным знанием стиля, глубоким чувством, горячо и увлеченно исполняет хор национальные белорусские песни самых различных жанров. Как и в других народных хорах, в составе белорусского коллектива имеется танцевальная группа. Художественный руководитель хора — Г. И. Цитович.

4. ПЕВЧЕСКОЕ ИСКУССТВО РЕСПУБЛИК ПРИБАЛТИКИ

Очень высок уровень хоровой культуры в республиках Прибалтики. Самобытное народно-певческое искусство Латвии, Литвы и Эстонии имело решающее значение для формирования национальных музыкальных культур их народов. В условиях жесточайшего террора немецких рыцарей-крестоносцев, польских магнатов и других иноземных поработителей, запрещавших национальные обряды и песни, насильственно насаждавших чуждую массам католическую, евангелическую и иную музыку, латышский, литовский и эстонский народы упорно хранили свою древнюю культуру, обычаи, язык, певческие традиции.

Основные жанры латышской народной музыки сложились к XIII веку. Наиболее древние песни — одноголосные. Среди хоровых песен, относящихся, примерно, к XVII веку, встречается уже немало двух- и трехголосных. Ранней формой многоголосного пения является бурдонное, присущее некоторым обрядовым жанрам. Для лирических песен характерно гармоническое двухголосие. В восточных областях Латвии получило распространение хоровое трехголосие.

В 50-е годы XIX века, в период подъема национально-освободительного движения, в латвийских городах и деревнях возникло много любительских хоровых кружков, которые нередко становились центрами общественной жизни. Руководителями этих кружков были сельские учителя. Важную роль в подготовке народных учителей сыграла Волкская учительская семинария. Деятельность воспитанников этого учебного заведения способствовала интенсивному росту латышской хоровой культуры в 60-е годы XIX века.

В буржуазной Латвии музыкальная культура развивалась сложными путями. В народе продолжало распространяться демократическое хоровое искусство. Буржуазия же стремилась использовать массовое хоровое движение для утверждения и пропаганды своей идеологии. В период фашизации Латвии (конец 30-х годов) буржуазии удалось уничтожить демократические формы руководства певческим движением.

Подъем национальной культуры, начавшийся в Латвии после установления Советской власти, был прерван

войной. Однако Советское государство приняло все меры к тому, чтобы сохранить лучшие национальные певческие силы. В трудный для нашего народа 1942 год в городе Иваново организован был Латышский ансамбль. Руководителем его стал Я. А. Озолнь.

В 1944 году, после изгнания фашизма, в социалистической Латвии были приняты все меры к восстановлению и развитию национальной культуры. В настоящее время в Латвии действуют три профессиональных хоровых коллектива: Государственный хор Латвийской ССР, хор радио и хор оперного театра. Помимо этого, существует много высококвалифицированных самодеятельных хоров: Заслуженный коллектив республики — хор Дома культуры Центрального совета профсоюзов, хоры педагогического и медицинского институтов, хоры учителей, хоры студентов, которые часто выступают совместно с профессиональными коллективами, успешно исполняя сложные вокально-инструментальные произведения. Всего в Латвии сейчас насчитывается около двух тысяч хоров. Широкое распространение получили мужские, женские и детские хоры.

Свою самобытную историю имеет и хоровое пение в Эстонской ССР. Наиболее ранние образцы эстонских народных песен, как и латышских, имеют речитативный склад; более поздние — отличаются яркой напевной мелодией и ритмическим разнообразием. По природному своему складу, эстонская народная музыка одноголосна. Лишь на грани XVIII—XIX веков в братских общинах начало распространяться многоголосное хоровое пение. Сохранились некоторые сведения о хорах начала XIX века, которыми руководили пасторы. По мере постепенного роста народного образования и школ, важную роль в развитии хоровой культуры стали играть учителя — организаторы и руководители сельских хоров. К середине XIX века в Эстонии было уже немало смешанных и мужских любительских хоровых ансамблей; Пярнский, Пыльтсамаский и другие хоры отличались высокой певческой культурой. Большое значение приобрели певческие праздники, которые стали проводиться с конца 60-х годов. К участию в первых праздниках песни допускались сначала только мужские хоры. Они исполняли духовные песни и произведения из репертуара лидера-

фелей. В 90-е годы по настойчивому требованию народных масс в праздниках песни стали участвовать, наряду с мужскими, и смешанные хоры, а в репертуар были включены эстонские народные песни и произведения русских и западных классиков. Женские хоры вплоть до 40-х годов XX века были малочисленны и не отличались высокими достоинствами исполнения.

Большое влияние на развитие певческого движения в Эстонии оказала революция 1905—1907 годов. Появились рабочие хоры на предприятиях. Спевки этих хоров нередко использовались в политических, агитационных, организационных целях рабочего движения. Однако в руководстве хоровым делом все больше укреплялись буржуазные элементы. В 20-е и 30-е годы на праздниках песни исполнялся только эстонский репертуар. Игнорирование произведений мировой классики, хоровой музыки других стран и народов несло в себе явно буржуазно-националистическую тенденцию.

С момента установления в Эстонии Советской власти начался активный процесс демократизации певческого искусства. Репертуар хоров обогащался лучшими образцами хоровой музыки братских народов Советского Союза, установились творческие связи с хоровыми коллективами братских союзных республик. В годы Великой Отечественной войны Коммунистическая партия и Советское правительство позаботились и о судьбах эстонской музыки. В Ярославле был организован эстонский художественный ансамбль. Группа певцов этого ансамбля в 1944 году стала ядром Государственного мужского хора Эстонской ССР. Значительную часть нового коллектива составили бывшие участники художественной самодеятельности. Серьезная учебная работа, занятия в студии хора, а также в училище и консерватории превратили этот ансамбль в высококвалифицированный профессиональный коллектив. В настоящее время Государственный мужской хор Эстонской ССР является одним из крупнейших хоровых коллективов Советского Союза. Художественный руководитель ансамбля Г. Г. Эрнесакс. Значительную работу по пропаганде хоровой музыки ведет хор Эстонского радио (руководитель Ю. Варисте).

Больших успехов достигла хоровая самодеятельность. Свое искусство самодеятельные и профессиональ-

ные хоры демонстрируют на регулярно проводимых массовых праздниках песни, для чего в Таллине, как и в Риге, сооружено превосходное певческое поле, вмещающее тридцать тысяч исполнителей. Из наиболее крупных любительских хоровых коллективов Эстонии можно назвать мужской хор таллинского Дома профсоюзов им. Томпа, смешанный хор железнодорожников «Раудом», хор таллинского Политехнического института, хор Тартуского университета.

Литовская народная хоровая песня по своим жанрам, интонационной и ладовой структуре более родственна русским, белорусским, украинским, польским, но также и латышским песням. До середины XVIII века в ней преобладал монодический склад. В последующий период активно развивается и многоголосие. Наиболее ранний вид хорового двухголосия сохранился в старинных литовских песнях сутартине. Для них характерны секундные созвучия и сложный синкопированный ритм.

В XVI веке в Литве возникли церковные певческие школы. Известно, например, что уже в 1513 году в Вильнюсе существовала певческая школа при костеле св. Иоанна. Самые ранние сведения о церковно-певческой школе Вильнюсского кафедрального собора относятся к 1522 году. При этом соборе существовали смешанный хор и хор дискантистов. Певческие школы имелись и при других соборах и монастырях. Позднее, в целях привлечения большего количества прихожан, некоторые храмы стали содержать не только хоры, но и инструментальные капеллы. Большой хор и инструментальный ансамбль имела Литовская духовная семинария, основанная в 1828 году. В конце XIX и начале XX века в Литве начали создаваться музыкальные общества, ставившие целью распространение светского хорового пения.

Массовое хоровое движение и профессиональное хоровое искусство стали широко развиваться после установления в Литве Советской власти.

В декабре 1940 года была открыта Литовская филармония. В ее состав, наряду с другими профессиональными коллективами, вошел Народный ансамбль песни и танца под управлением И. Швядаса и хор. В годы Великой Отечественной войны в городе Переяславль-За-

лесский Ярославской области создан был Государственный художественный ансамбль Литовской ССР в количестве двухсот человек. Художественным руководителем был назначен Ю. Банайтис. В сентябре 1944 года артисты ансамбля возвратились в освобожденный Вильнюс и принялись за работу по восстановлению певческих и инструментальных коллективов филармонии. В июле 1945 года состоялся первый концерт Государственного хора Литовской ССР. В настоящее время — это крупнейший художественный коллектив.

Широкую деятельность по пропаганде народного музыкального творчества осуществляет Государственный ансамбль песни и танца Литовской ССР. Основу репертуара этого коллектива составляют литовские народные песни и танцы, игры, народно-инструментальные пьесы.

Успешно развивается певческая самодеятельность советской Литвы. В 1946 году на первом празднике песни в Вильнюсе выступило сто восемьдесят девять хоров, в них участвовало более двенадцати тысяч певцов. В 1950 году на празднике песни, посвященном десятилетию Литовской ССР, участвовало двадцать пять тысяч человек. В 1959 году в районных и городских праздниках песни приняло участие уже сто двадцать тысяч певцов и танцоров! В 1960 году в республике насчитывалось всего две тысячи семьсот постоянно работающих самодеятельных хоров и более семидесяти тысяч любителей-певцов. В настоящее же время число хоров еще значительно возросло.

Многие самодеятельные хоровые ансамбли Литовской ССР — хор Вильнюсского университета, Народные ансамбли песни и танца Каунасского политехнического института, Профсоюза медицинских работников, Вильнюсского педагогического института — пользуются популярностью далеко за пределами республики.

5. ПЕВЧЕСКОЕ ИСКУССТВО МОЛДАВИИ

В песенно-хоровой культуре Молдавии есть черты и приемы, близкие венгерской и румынской песенности. Но наиболее тесные связи молдавская народная музыка имеет с украинской музыкой. В течение многих веков в

народном хоровом пении господствовало одnogолосие. Многоголосное пение стало развиваться сравнительно поздно.

Заметный сдвиг в музыкальной жизни Молдавии произошел в 60-е годы XIX века, когда там возникли первые профессионально-музыкальные организации. В 80-х годах в Кишиневе открылось общество любителей музыки, в 1899 году — отделение Русского музыкального общества (Р.М.О.), а несколько позже — музыкальное училище.

С установлением в Молдавии Советской власти там стало интенсивно развиваться профессиональное национальное искусство, создано было много любительских хоровых и драматических кружков, народных инструментальных ансамблей. В настоящее время некоторые самодеятельные коллективы по своей квалификации приближаются к профессиональным.

Большую музыкально-просветительскую деятельность в Молдавии проводил В. А. Булычев. В 1919 году он создал в Кишиневе хоровую капеллу, которая развернула активную концертную деятельность. Основу репертуара капеллы составила русская и зарубежная классика, а также произведения молдавских композиторов.

В 1930 году была организована Молдавская государственная капелла «Дойна». Она начала свое существование как хоровая студия, укомплектованная преимущественно участниками колхозной самодеятельности. Первым руководителем капеллы был К. К. Пигров. Он тщательно изучил и отобрал наиболее интересные образцы народных молдавских песен, а одесские композиторы сделали обработки этих произведений для состава капеллы. В связи с тем, что большинство певцов не имело музыкальной подготовки, коллектив был на один год направлен в Одессу для прохождения учебного курса в Музыкально-драматическом институте. В 1932 году «Дойна» блистательно выступила на Всесоюзной олимпиаде в Москве, и с этого времени началась большая и чрезвычайно плодотворная концертная деятельность капеллы. Кроме национального народно-песенного репертуара, «Дойна» превосходно исполняет русские, украинские народные песни, классические произведения прошлого, сочинения советских композиторов. Художественный руководитель «Дойны» — А. Гарштя.

6. ПЕВЧЕСКОЕ ИСКУССТВО ГРУЗИИ, АРМЕНИИ, АЗЕРБАЙДЖАНА

Истоки музыкального искусства народов Грузии, Армении и Азербайджана уходят в глубь веков и тысячелетий до нашей эры. Для культуры каждого из трех народов Закавказья характерны свои самобытные черты и вместе с тем ясно ощутимы многовековые исторические связи народов между собою. Эти связи отчетливо проступают в песенном фольклоре. У народов Кавказа много общих песен, и лишь опытному исследователю удается установить их национальные истоки.

Сведения о наличии развитых профессионально-певческих традиций у древних грузинских племен относятся к IV веку до нашей эры.

С принятием христианского вероисповедания в Грузии распространилось византийское пение. Однако, продолжали жить и вновь создаваться грузинские мелодии на национальной народно-песенной основе. Мирское пение звучало, главным образом, на светских, но также и на храмовых празднествах. Хоровое многоголосие у грузин весьма древнее: оно существует уже значительно более тысячелетия. Позже, примерно с XVII века широкое распространение получило полифоническое трехголосие.

Во второй половине XIX века, в связи с подъемом национального движения, высокого уровня достигли отдельные профессиональные хоры, культивировавшие народное многоголосие. Отметим среди них Грузинский народный хор, руководимый этнографом Л. Агнияшвили (организован в 1885 году). Этот ансамбль стал своеобразным центром воспитания грузинских музыкантов (З. П. Палиашвили, М. А. Баланчивадзе, И. Г. Каргарители, З. И. Чхиквадзе). Хор широко пропагандировал народное песенное искусство, заботливо храня стиль его исполнения.

На основе другого известного в Грузии хора — Х. Саванели была создана школа, которая впоследствии стала одной из важнейших основ профессиональной грузинской музыкальной культуры.

В 1895 году М. Баланчивадзе организовал в Петербурге грузинский хор, совершавший систематические поездки по городам России, Польши, Прибалтики.

В Москве пропаганде родной национальной музыки посвятил свою деятельность грузинский хор, организованный Д. Аракишвили.

Характерная черта истории грузинской музыки: очень многие композиторы Грузии были постоянно и органично связаны с певческой культурой, поскольку являлись регентами хоровых ансамблей.

Высокое мастерство отдельных грузинских хоров дооктябрьского периода не отражало, однако, общего состояния хоровой культуры. Таких хоров было мало, и существовали они сравнительно недолго.

С начала 20-х годов, с установлением в Грузии Советской власти, подобно тому, как это происходило и в других союзных республиках, — началось активнейшее развитие самостоятельного искусства и внушительный рост профессионального хорового пения. Широкую деятельность развернули великолепные профессиональные хоры, руководимые К. Потсхверашвили, С. Кавсадзе, К. Пачкория. В основе их репертуара были национальные народные песни. Особую популярность получил прекрасный ансамбль чонгуристок, организованный при Государственном академическом хоре Грузинской ССР. Развитие профессионального хорового искусства способствовало распространению любительских ансамблей, которые в своей деятельности опираются на богатейшие национальные традиции многоголосного хорового пения.

Из профессиональных концертных хоров, активно действующих в Грузии в настоящее время, следует прежде всего отметить Государственную заслуженную хоровую капеллу Грузинской ССР (художественный руководитель Г. Бакрадзе). Капелла успешно исполняет как произведения вокально-инструментальных жанров, так и хоры а capella.

По-прежнему высокой художественностью, чистотой национального стиля отличаются неизменно любимые публикой Государственный заслуженный ансамбль песни и танца Грузии¹ (художественный руководитель А. Кавсадзе), Государственный ансамбль песни и танца Абхазской ССР (художественный руководитель Х. Ахба), Государственный заслуженный ансамбль песни и танца Аджарской АССР (художественный руководитель М. Чхиквашвили).

Хоровое искусство Армении отмечено своими оригинальными чертами. Здесь хоровое пение гораздо больше — до конца XIX века — сохраняло чисто одногласный склад. Объясняется это прежде всего тем, что армянско-грегорианская церковь жестоко преследовала всякие попытки распространения многоголосия. Начало четырехголосного хорового пения было положено лишь в последней четверти XIX века видным музыкально-общественным деятелем Х. Кара-Мурзой.

Много сил прогрессу многоголосного хорового искусства отдал выдающийся армянский композитор С. Г. Комитас (Согомонян). В 1910 году он создал большой хор, численностью в триста человек. В репертуар хора входили произведения русской и западной классики и сделанные Комитасом превосходные обработки народных армянских песен. Это был один из лучших армянских хоров. Как известно, Комитас подвергался жестоким преследованиям со стороны церковников, и это препятствовало обобщению и распространению его драгоценного опыта.

Продолжателем Комитаса явился его ученик С. А. Меликян. В 1916 году им было организовано в Тбилиси «Армянское хоровое общество», сыгравшее важную роль в развитии хоровой культуры. После Октябрьской революции С. А. Меликян долгое время руководил хором Ереванской консерватории.

Целая плеяда армянских композиторов активно подвизалась на поприще хоровой музыки. Это были превосходные хормейстеры, что в значительной мере способствовало развитию национальной хоровой культуры. Многие из них получили образование в России. Связи с русской музыкой, русскими композиторами, естественно, послужили обогащению их творчества.

После революции хоровое искусство Армении превратилось в достояние всего народа. В 1923 году в Ереване открыта была консерватория. Ее питомцы постепенно становились высококвалифицированными руководителями хоровых ансамблей.

На первой Всесоюзной олимпиаде певческих хоров в Москве в 1936 году хор Ереванской консерватории под руководством Т. Алтуняна занял одно из первых мест. Это послужило стимулом к организации в 1937 году Государственного хора Армении. В короткий срок

этот хор добился весьма значительных успехов в исполнении армянской национальной музыки, произведений русских и иностранных мастеров. Одним из первых руководителей хора был А. Тер-Ованесян. С 1961 года хором руководит О. Чекиджян. Почти одновременно с Государственным хором в 1938 создан был Ансамбль песни и пляски Армянской ССР. В ансамбль входит смешанный хор, оркестр и танцевальная группа. Художественный руководитель ансамбля в настоящее время Т. Алтунян. Интересное явление армянской музыки, возникший в 1927 году Ансамбль ашугской песни, воссоздающий жанровые традиции древнего вокального искусства.

Как и в других союзных республиках, в Армении активно развивается самодеятельное хоровое искусство. Из наиболее интересных любительских коллективов можно назвать хор Ереванского дома учителей, хор Государственного ереванского университета, хоры Кировоканского, Алавердынского и других домов культуры. В 1955 году состоялся первый хоровой праздник песни, в котором приняло участие около десяти тысяч исполнителей. В последующие годы праздники песни в Армении стали проводиться регулярно.

Жанровым многообразием, самобытностью ладовой основы (мугамы) отличается народно-песенное искусство Азербайджана. Наиболее полно черты народного творчества проявились в искусстве ашугов и ханенде. Хоровое пение в дореволюционном Азербайджане было только унисонным.

С установлением Советской власти передовая интеллигенция республики горячо поддержала мероприятия правительства по культурному строительству. Выдающиеся азербайджанские композиторы — У. Гаджибеков, М. М. Магомаев и многие другие активно выступили за всестороннее развитие национальной культуры, за расширение культурных связей с другими народами, за подготовку — обучение и воспитание — собственных музыкантов-профессионалов, за прогресс оперного театра, хоровой культуры, за внедрение хорового пения в школы и культурно-просветительные организации. Оперы «Лейли и Меджнун» У. Гаджибекова, «Шах-Сенем» Р. Глиэра, «Наргиз» М. Магомаева, «Кёр-оглы» У. Гаджибекова,

«Вэтэн» К. Караева — явились этапными в становлении национального оперного искусства и оказали существенное влияние на распространение хоровой музыки многоголосного склада, на культуру сольного пения и оркестра.

В 1929 году под руководством У. Гаджибекова был организован первый азербайджанский национальный хор при Бакинской консерватории. Вначале хор исполнял только унисонные народные песни. Отсутствие какого-либо опыта многоголосного пения обусловило большие трудности в овладении хоровой музыкой гармонического и полифонического склада. Разработанная У. Гаджибековым методика постепенного усложнения хоровой фактуры на национальной интонационной основе дала превосходные результаты. Многоголосие прочно вошло в практику хорового пения.

В настоящее время в Азербайджанской ССР, кроме хоров оперного театра и радио, выступает ряд национальных ансамблей песни и пляски: Государственный ансамбль песни и танца (художественный руководитель Р. Эфендиева), Армянский государственный ансамбль песни и танца Нагорного Карабаха (художественный руководитель Ю. Давыдов), Нахичеванский государственный ансамбль песни и танца «Араз» (художественный руководитель Э. Алиева). В 1966 году организована Азербайджанская государственная капелла (художественный руководитель Э. Новрузов).

Успешное развитие хоровой самодеятельности позволило, начиная с 1951 года, ежегодно проводить республиканские праздники песни, олимпиады и фестивали, в которых принимают участие тысячи любителей хоровой музыки. Заметно растет мастерство певческих коллективов. Многие из них выступают на республиканских и всесоюзных смотрах художественной самодеятельности.

7. ХОРОВОЕ ПЕНИЕ В РЕСПУБЛИКАХ СРЕДНЕЙ АЗИИ

Пути развития хорового искусства в Казахстане и Киргизии, в Таджикистане, Туркмении и Узбекистане во многом сходны между собою. В течение многих веков

у народов Средней Азии бытовало, в основном, искусство сольного пения. Совместное исполнение встречалось в форме диалога или состязаний импровизаторов-певцов. Практиковалось и хоровое пение. Так, массовое унисонное исполнение песен являлось неотъемлемой частью весеннего «Праздника тюльпана», распространенного у таджиков и узбеков и, несомненно, уходящего своими корнями к древним обрядам. Имеются старинные хоровые песни (обрядовые, бытовые, игровые) у казахов, киргизов и туркмен. Однако в повседневной жизни народов Средней Азии и Казахстана хоровое пение в прошлом не получило широкого распространения.

Движение за массовую хоровую культуру развернулось лишь со времени установления Советской власти. Естественно, что при отсутствии исторически сложившихся традиций, хоровое пение не могло развиваться так же стремительно, как в других республиках нашей страны, имеющих многовековые певческие традиции. Тем более значительными представляются успехи, достигнутые молодым хоровым искусством Казахской, Киргизской, Таджикской, Туркменской, Узбекской Советских Социалистических Республик.

Становление этого искусства было сопряжено с рядом серьезных трудностей. В Киргизии, например, существовала давняя традиция импровизационного пения, которое с трудом укладывалось в рамки хорового ансамбля. Среди мужчин распространено было пение в высоком теноровом регистре, женщины пели в контральтовой манере, были трудности в комплектовании партий сопрано и басов.

Но самым большим препятствием развитию хорового искусства в республиках Средней Азии являлось бремя пережитков старого уклада жизни, быта. Становлению коллективных форм музицирования, многоголосию и особенно хоровому пению всячески противодействовали националистические элементы. Тому были свои причины. Хоровое пение становилось фактором борьбы за прогресс национального искусства против тенденций к национальной обособленности. Оно способствовало укреплению связей с братскими народами нашей страны, взаимному обогащению культур, росту и развитию интернационального, социалистического содержания.

Народы Средней Азии не имели своих национальных музыкантов-профессионалов. На помощь им пришли русские, украинские композиторы и исполнители, музыканты других братских народов Советского Союза. На многие годы, порою до конца жизни они связали свою судьбу с казахским или киргизским, туркменским, таджикским или узбекским народом. Это были создатели первых национальных музыкально-сценических произведений, организаторы певческих и инструментальных коллективов, местных специальных учебных заведений. В подготовке национальных музыкантов большую помощь оказывали и оказывают среднеазиатским республикам консерватории и училища Российской Федерации, Украины, республик Закавказья.

Очагами профессионального хорового пения стали филармонии, театры, радиоцентры.

В Туркменистане в 1934 году создан был хор радио. В связи с организацией Туркменского национального театра в 1941 году, часть этого хора волилась в труппу театра, а другая часть образовала хор Туркменской филармонии. В 1944 году в Ташкенте на Декаде советской музыки республик Средней Азии национальный туркменский хор с успехом исполнил уже не только туркменские песни, но и произведения классиков русской и иностранной музыки.

В Таджикистане в 1937 году при Государственной филармонии возник ансамбль песни и танца и интереснейший ансамбль рубабисток — исполнительниц на национальных инструментах и одновременно певиц — участниц хора. В 1938 году состоялась постановка первого в республике национального музыкально-драматического спектакля, где также впервые зазвучали симфонический оркестр и хор. В настоящее время Таджикский оперный театр, наряду со своими национальными произведениями, исполняет много русских и иностранных классических опер и балетов.

Из профессиональных хоров Киргизской ССР следует прежде всего отметить Киргизский государственный хор. В репертуаре хора — обработки киргизских народных песен, песни и хоры народов СССР, русская и иностранная классика. В хоре выработан хороший строй, ансамбль, мягкая звучность, гибкая нюансировка. Хор успешно справляется и с многоголосием.

В Узбекистане плодотворно работают хоровая капелла узбекской филармонии (художественный руководитель А. Султанов) и Узбекский ансамбль песни и танца (художественный руководитель Н. Халилов).

Из казахских профессиональных хоров отметим, прежде всего, Государственный ансамбль песни и танца Казахской ССР, организованный в период освоения целинных земель. В составе ансамбля — сто двадцать исполнителей.

Профессиональные хоры в республиках Средней Азии оказывают большое влияние на развитие массового хорового движения. В настоящее время хоровое пение преподается в школах, в городах проводятся праздники песен и олимпиады с участием тысяч исполнителей. В самодеятельных хорах культивируется многоголосное пение, привлекающее симпатии населения и вызывающее живой эстетический интерес.

Развитие хорового искусства в республиках Средней Азии становится все более активно действующим фактором роста их художественной культуры.

ТЕОРИЯ ХОРОВОГО ПЕНИЯ

1. ЧТО ТАКОЕ ХОР?

В советской хороведческой литературе дается много различных определений понятия «хор». Следом за П. Г. Чесноковым почти каждый из авторов пособий по хороведению считает долгом по-своему ответить на вопрос «что такое хор?». Наибольший интерес представляют определения П. Г. Чеснокова, А. А. Егорова, В. Г. Соколова и К. К. Пигрова.

П. Г. Чесноков так определяет хор: «Хор — это такое собрание поющих, в звучности которого есть строго уравновешенный ансамбль, точно выверенный строй и художественные, отчетливо выработанные нюансы... Хор а cappella представляет собой полноценное объединение значительного числа человеческих голосов, способное передавать тончайшие изгибы душевных движений, мыслей и чувств, выраженных в исполняемом сочинении»¹.

По мысли А. А. Егорова: «Хором называется более или менее многочисленная группа певцов, исполняющих вокально-хоровое произведение»². Хор а cappella — «это своеобразный вокальный оркестр, который на основе синтеза музыки и слова передает своими богатыми во-

¹ П. Г. Чесноков. Хор и управление им. М., 1961, стр. 25—26, 19.

² А. Егоров. Теория и практика работы с хором. Л.—М., 1951, стр. 13.

кальными красками идейно-художественные образы музыкального произведения»¹.

Сравним это с определением, данным В. Г. Соколовым: «Хором в полном смысле этого слова можно называть такой коллектив, который в достаточной мере владеет техническими и художественно-выразительными средствами хорового исполнения, необходимыми для того, чтобы передать те мысли и чувства, то идейное содержание, которое заложено в исполняемом произведении»².

И, наконец, в формулировке К. К. Пигрова определение выглядит так: «Хор — это организованный коллектив певцов... В понимании советского слушателя хор — творческий коллектив, основная цель исполнительской деятельности которого — идейно-художественное и эстетическое воспитание народных масс»³.

Все эти определения представляют большой интерес, ибо в них выражено мнение крупных мастеров хорового искусства, выделены наиболее существенные и важные моменты для хора. Пожалуй, недостаточно четко остается сформулированной специфика хора как музыкально-исполнительского «инструмента».

В науке, характеризуя какое-либо явление, обычно стремятся подчеркнуть, прежде всего, два момента: принадлежность данного явления к группе ему родственных и определение главного, того, что составляет его специфику. Такой диалектический взгляд на явления действительности открывает путь к наиболее полному и глубокому их познанию. С этой точки зрения хор как музыкальная организация представляет собой вокально-исполнительский коллектив, ансамбль вокальных унисонов.

Обобщая все приведенные формулировки, можно дать следующее определение.

Хор — это большой вокально-исполнительский коллектив, который средствами своего искусства правдиво, художественно-полноценно раскрывает содержание и

¹ А. Егоров. Теория и практика работы с хором, стр. 6.

² В. Г. Соколов. Работа с хором, М., «Советская Россия», 1959, стр. 7.

³ К. Пигров. Руководство хором, М., «Музыка», 1964, стр. 21.

форму исполняемых произведений и своей творческой деятельностью способствует идейно-эстетическому воспитанию народных масс. Как музыкально-исполнительский «инструмент» хор представляет собой ансамбль вокальных унисонов.

Остановимся несколько подробнее на этом определении и составляющих его понятиях.

Каждый хоровой коллектив, как и другие художественные организации, в своей деятельности руководствуется прежде всего теми главными задачами, которые призвано решать искусство в целом на данном этапе развития общества, основополагающими идейными принципами, творческим методом, эстетическими критериями той художественной культуры, которую он представляет.

Общественная роль нашего искусства, его задачи в период развернутого строительства коммунизма четко определены Программой партии, принятой XXII съездом КПСС. «Советская литература и искусство, проникнутые оптимизмом и жизнеутверждающими коммунистическими идеями, играют большую идейно-воспитательную роль, развивают в советском человеке качества строителя нового мира. Они призваны служить источником радости и вдохновения для миллионов людей, выражать их волю, чувства и мысли, служить средством их идейного обогащения и нравственного воспитания»¹.

Творческим методом нашего искусства является метод социалистического реализма, который предусматривает правдивое отражение действительности в ее революционном развитии. Основные принципы социалистического реализма — коммунистическая партийность и народность.

Принцип партийности в искусстве, обоснованный В. И. Лениным еще в 1905 году в статье «Партийная организация и партийная литература», подразумевает прямое, честное и убежденное служение интересам народа, делу партии, которая эти интересы выражает.

В тесной связи с Коммунистической партией, с ее марксистско-ленинской идеологией, с созидательным

¹ Программа Коммунистической партии Советского Союза. Материалы XXII съезда КПСС. Госполитиздат М., 1961, стр. 420.

трудом народа — огромная сила нашего искусства. Ясное и четкое осознание цели искусства определяет выбор тем произведений, «угол зрения» на действительность, объективность и объективную тенденциозность ее отражения, активность и устремленность в будущее. Руководство партии в области художественной культуры помогает нашему искусству наиболее полно выразить утверждающий пафос великого и свободного строительства новой жизни, ее высокий гуманизм.

Партийность в искусстве неотделима от народности — отражение жизни народа, его интересов, идейных взглядов и идеалов, широкое использование самобытного творчества народа. Как и принцип партийности, принцип народности был исчерпывающе сформулирован В. И. Лениным: «Искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть понятно этим массам и любимо ими. Оно должно объединять чувство, мысль и волю этих масс, поднимать их»¹.

В деятельности советских хоровых коллективов эти принципы находят глубокое и всестороннее отражение. Они проявляются и в содержании исполнительского репертуара, и в интерпретации произведений, и в направленности концертно-исполнительской деятельности — во всей огромной общественно-полезной работе по эстетическому воспитанию народа.

Главная тема исполнительского творчества — это тема революционного преобразования жизни. Связь с современностью определяется не фактом наличия в репертуаре произведений современных авторов, а идейной направленностью репертуара, способностью отразить в ярких художественных образах революционный пафос эпохи, замечательные дела советских людей, их новые взаимоотношения, умением воссоздать прекрасные образы героев нашего времени.

Пропаганда идей коммунизма, коммунистическое воспитание средствами хорового искусства — центральная задача, в процессе решения которой рождается все новое, прогрессивное в хоровом исполнительстве.

¹ См. сб. «Ленин о культуре и искусстве» «Искусство», М., 1956, стр. 520

Особая роль при этом принадлежит советской массовой песне. Нет, пожалуй, ни одного значительного события в жизни страны, которое не было бы отражено в массовой песне. Песня стала своеобразной историей нашего государства, одним из боевых оперативных средств художественной пропаганды.

Вместе с массовой песней в нашу жизнь вошли новые интонации возбужденной ораторской речи митингов первых лет революции, ритмы коллективного труда, шествий и демонстраций. Эти интонации глубоко проникли и в крупные жанры хоровой музыки. Массовая песня способствует демократизации музыкального языка, интонационной конкретности образов. Так, воссоздавая, например, атмосферу Петербурга в февральские дни 1917 года, Давиденко в хоре «Улица волнуется» мастерски использовал все богатство хоровых красок и разнообразие жанров от задорных частушек и солдатских песен до монументальных хоровых картин. Интонациями советских массовых песен, творчески переосмысленных композитором, пронизана «Патетическая оратория» Свиридова. Необычайно широк диапазон выразительных средств в 10 поэмах Шостаковича, где органически слились лаконичные броские приемы массовых песен с инструментальной виртуозностью хоровой фактуры («Девятое января»).

Другим важнейшим источником творческой деятельности хоровых коллективов является народная песня. Прекрасные образцы народно-песенного искусства обладают огромной силой воздействия на слушателей и исполнителей. Они развивают чувство патриотизма, способствуют сохранению лучших национальных традиций, воспитывают бережное отношение к истории народа, влияют на формирование художественного вкуса. Народная песня непрерывно совершенствуется, обновляется и видоизменяется, сохраняя все ценное, что было создано предшествующими поколениями и не утратило связи с современностью.

Народная песня — основа основ музыкальной культуры народа. Она включает в себя главнейшие черты национального музыкального стиля, является необходимым фактором развития демократического искусства, фундаментом композиторского и исполнительского творчества.

Усвоение глубочайшего по выразительности языка песни, ее яркой образности, изумительного многоголосия наилучшим образом способствует формированию исполнительского мастерства. Народная песня не терпит никаких излишеств, она требует искренности и естественности выражения, умения органически связать слова и напев. Песенность, разнообразие ритма, ясность чувств и мыслей — все это характерно для русских народных певцов и исполнительской школы в целом. И, конечно, воспитывать эти качества у хорового коллектива лучше всего на материале народных песен.

Традиции русской исполнительской школы тесно связаны с творчеством композиторов-классиков, воплотивших в своих сочинениях лучшие черты национальной культуры. Хоровое исполнение классических произведений всегда горячо принимается слушателями, а работа над этими произведениями воспитывает коллектив, оттачивает мастерство, развивает, углубляет и идейно обогащает искусство.

Взросшие требования к хоровым коллективам повлекли значительное расширение исполнительного диапазона, мастерства воплощения произведений самых различных стилей и жанров. Репертуар наших хоров чрезвычайно обширен. Популяризуются не только русские народные песни, произведения классиков и советских композиторов, но и сочинения композиторов национальных республик, все лучшее, прогрессивное, что создано и создается в мировой музыкальной культуре. Из наследия прошлого тщательно отбирается то, что созвучно нашей современности, что способно доставлять слушателям истинное эстетическое наслаждение, помогает правильному воспитанию художественного вкуса. Воссоздавая образы прошлого, исполнители стремятся приблизить их к нашей действительности; раскрывая авторскую идею с позиций социалистического мировоззрения, они дают новую жизнь произведениям. Никаких «скидок» за счет давности! Слушатель должен ощутить живое присутствие автора, полноту восприятия мира — таков принцип советской исполнительской школы.

Богатство репертуара профессиональных хоров сочетается с разнообразием творческого почерка певческих коллективов, руководимых такими художниками, как А. В. Свешников, К. Б. Птица, В. Г. Соколов,

Б. А. Александров, Г. Г. Эрнесакс, Г. Р. Ширма и другие. Не менее разнообразны и самостоятельные хоры, состав которых формируется в значительной степени по возрастным и профессиональным признакам.

Отмечая общность различных форм музыкального исполнительства, наличие единых целей и задач, идейно-эстетических норм, метода интерпретации, основных принципов формирования мастерства, направленности репертуара и т. д., нельзя не видеть специфики каждой из форм, обусловленной особенностями «исполнительского инструмента», комплексом выразительных средств, условиями организации творческого процесса.

Хор — самый большой по количеству участников вокальный ансамбль. Но специфика хора не только в этом. В отличие от вокальных ансамблей — дуэтов, трио, квартетов, квинтетов, секстетов и т. д., в хоре каждый звук, каждую линию партитуры исполняет не один певец, а группа певцов, поющих в унисон. Исключение составляют подголоски, которые могут поручаться отдельным голосам, например, в народном хоре. Но и здесь основой хора являются унисоны групп голосов. Унисонная природа певческих партий, образующих хор, определяет особенности хорового звучания, специфику профессиональной техники. Унисон предполагает полную слитность всех компонентов исполнения: звукообразования, интонации, тембра, громкости, ритма, дикции, орфоэпии. Установление унисонов — отправной момент в хоровой работе.

Характерной формой хорового исполнительства, наиболее полно выявляющей выразительные возможности искусства, является пение без сопровождения — а сарпелла¹. Больших успехов оно достигло в XVI—XVII веках в эпоху расцвета полифонии строгого стиля. По мере развития мелодических, метро-ритмических, гармонических, полифонических средств искусство хорового пения а сарпелла становилось более совершенным, обнаруживая все новые выразительные возможности. Пение

¹ «Петь а сарпелла» буквально означает. «петь так, как в часовне». В VII веке в больших католических церквях стало практиковаться пение в сопровождении органа. В часовнях (маленьких церквях) орган, как правило, не устанавливался, и хор пел без инструментального сопровождения.

а *sarpella* продолжает занимать ведущее место в практике профессиональных хоров, а также самодеятельных коллективов. Оно определяет уровень их мастерства. Работа над произведениями без инструментального сопровождения требует от исполнителей наибольшей активности и самостоятельности и является лучшей формой воспитания хорового коллектива. Развитие пения а *sarpella* — важнейшая задача современного хорового искусства.

2. ХОРЫ НАРОДНЫЕ И АКАДЕМИЧЕСКИЕ

Принято различать два основных направления в хоровом пении: академическое и народное.

Академические хоры в своей деятельности опираются на принципы и критерии музыкального творчества и исполнительства, которые выработаны музыкальными академиями¹ и другими аналогичными организациями.

Народные хоры строят свою работу на основе местных певческих традиций. Этим определяется разнообразие составов и манеры исполнения народных хоров. Хор «Мазовше», например, заметно отличается от хора «Шленск», как по содержанию репертуара, так и по манере пения, хотя оба коллектива представляют польскую национальную культуру. Это различие обусловлено, прежде всего, тем, что хор «Мазовше» основывается на певческих традициях Мазовецкого района, а источником творчества ансамбля «Шленск» является народное искусство Силезии.

В певческой практике некоторых народов используются своеобразные приемы исполнения, которые не свойственны представителям других народов. У башкиров, хакасов, тувинцев и монголов существует, так называемое, горловое пение — своеобразный вид сольного двухголосия: певец одновременно исполняет выдержанные звуки в нижнем регистре и мелодию в верхнем регистре, которую составляют обертоны:

¹ Музыкальные академии — название некоторых высших музыкальных учебных, научных, оперных и концертных учреждений



У ряда национальностей, связанных этнографической и языковой общностью, наблюдается сходство исполнительского состава народных хоров и манеры пения. Это присуще, например, египетским, афганским, иранским и сирийским хорам. Другую группу образуют итальянские, испанские и некоторые латиноамериканские народные хоры. Самостоятельную группу составляют народные хоры славянских народов, обнаруживающие несомненное родство и в манере пения, и в складе хорового многоголосия. Если славянские хоры отличаются наличием большого количества мощных низких певческих голосов, то у корейцев, китайцев и японцев низкие голоса в хорах встречаются редко. В связи с особенностями фонетики народов этой языковой группы, их голоса звучат очень «близко», мягко, с некоторым «носовым» оттенком в тембре. Характерной чертой немецких хоров как смешанных, так и однородных является четырехголосие. Основу грузинских мужских хоров составляет трехголосие. У тувинцев бытует унисонное хоровое пение, а гетерофонные отклонения от унисона рассматриваются, как следствие недостаточной певческой квалификации исполнителей. Для партитур русских и украинских хоров характерен, прежде всего, многоголосный подголосочно-полифонический склад.

Жанровыми признаками русских народных хоров являются: а) опора на местную областную традицию бытового хорового пения; б) использование натурального регистрового звучания голосов; в) подголосочно-полифонический распев песни как основа хорового многоголосия; г) сочетание пения с народной пантомимой и хореографией.

В отличие от академических хоров, русские народные хоры не имеют единых норм в количественном соотношении мужских и женских голосов. В народных

хорах Воронежской области группа женских голосов обычно больше группы мужских голосов, а в казацких хорах, как правило, преобладают мужские голоса.

Различны диапазоны народных хоров. Диапазон Волжского хора соответствует полному диапазону академического смешанного хора. Рабочий диапазон хора им. Пятницкого — менее двух октав.

Певцы народных хоров поют «натуральными» голосами и не используют приемы «сглаживания» регистров. Они стремятся петь от начала до конца в одном регистре, при этом нередко расширяют его границы за счет переходных нот и прилегающих к ним звуков смежного регистра. Так, исполняя песню в микстовом регистре, певица в этой же манере поет и верхние звуки грудного регистра, которые звучат у нее мягко и тихо. Если она поет песню в грудном регистре, то верхние ноты звучат сильно и напряженно, т. е. в манере, которую в академической певческой практике принято называть «белым звуком».

В народном хоре численный состав групп низких голосов (басов и альтов) может значительно превосходить состав высоких звонких голосов (сопрано, теноров), исполняющих подголоски. Соотношение численного состава групп может выражаться пропорцией 3 : 1 и даже 4 : 1.

Высокие, средние и низкие голоса объединяются в голосовые группы, которых в народном смешанном хоре может быть несколько. В Государственном русском народном хоре им. Пятницкого, например, имеется три группы в женском хоре и три в мужском. Певцы каждой группы поют вместе и в распевах варьируют мелодическую линию своего голоса.

Распеты в народном хоре произведения не имеют устойчивого количества голосов. Голоса то расходятся, образуя многоголосную партитуру, то сливаются в унисонном звучании. Импровизация, лежащая в основе «разведения песни на голоса», в опытном народном хоре всегда имеет свои закономерности, обусловленные содержанием песни, характером мелодии, ритмом, ладом и т. д.

В процессе работы над песней тщательно отбираются наиболее удачные подголоски, которые сохраняются при последующем исполнении. В профессиональных на-

родных хорах после завершения работы над партитурой разучивание произведения ведется по закрепленным партиям.

Народный хор в большинстве случаев поет на эстраде без дирижера. Руководитель хора отвечает за репертуар, ведет всю репетиционную и учебно-воспитательную работу в коллективе, подготавливает его к эстраднему выступлению. Он организует распевание песни на голоса, отбирает и фиксирует наиболее удачные подголоски, из которых складывается хоровая партитура. Особенно важно, чтобы руководитель хора хорошо знал местные певческие традиции. Репетиционная работа, певческое воспитание участников народного хора имеет свою специфику, здесь нельзя применять методы академического пения, хотя, несомненно, основополагающие принципы хорового искусства остаются едиными. Значительны задачи руководителя народного хора по собиранию и изучению образцов народного творчества. Так как исполнение песен русским народным хором бывает связано с пантомимой и хореографией, то руководитель хора должен быть достаточно осведомлен в этих видах народного творчества.

В зависимости от профиля исполнительской деятельности хоровые коллективы именуются капеллами, ансамблями песни и танца (пляски), оперными хорами, учебными хорами и т. д.

Капелла. Хор получил это наименование от названия места, где размещаются певчие. До средних веков капеллы были исключительно вокальные. По мере развития профессионального инструментального исполнительства стали появляться капеллы, объединяющие не только певцов, но и инструменталистов. В капеллах сосредоточились лучшие композиторские и исполнительские силы. (Сведения о наиболее крупных зарубежных и отечественных капеллах были приведены в историческом очерке).

В настоящее время капеллами называются некоторые большие и средние по составу, высококвалифицированные концертные хоры, профессиональные (Ленинградская государственная академическая капелла им. М. И. Глинка, Русская республиканская капелла и т. д.), а также любительские коллективы (Хоровая капелла харьковского клуба «Металлист», Хоровая

капелла Ростовской области, Хоровая капелла Дома культуры им. Горбунова и т. д.). Однако многие хорошие коллективы, являясь по всем своим данным капеллами, не имеют этого названия (Государственный академический русский хор СССР, Большой хор Всесоюзного радио и телевидения, Государственный московский хор и т. д.).

По установившимся традициям капеллами продолжают называть не только вокальные, но и некоторые вокально-инструментальные исполнительские коллективы (Капелла бандуристов и другие).

Ансамбль песни и танца — одна из весьма распространенных форм хорового исполнительства. Название ансамбль в данном случае свидетельствует об объединении двух жанров искусства — музыки и хореографии. В связи с этим, очевидно, к ансамблям можно причислить и некоторые русские народные хоры (Государственный русский народный хор им. Пятницкого и другие), включающие в себя хор, оркестр и танцевальную группу. В основе деятельности ансамблей, как правило, лежит пропаганда национального народного искусства. Армейский ансамбль песни и пляски, как уже говорилось выше, впервые возник в Советском Союзе в 1928 году. Профессиональные армейские ансамбли песни и пляски существуют сейчас при военных округах и крупных соединениях. Самодеятельные ансамбли песни и пляски организуются в частях и подразделениях армии. Армейские ансамбли имеются во всех социалистических странах.

Оперные хоры. Сочетание хорового пения со сценическим действием определяет специфику оперно-хорового исполнения. Оно имеет свою давнюю историю. Оперные хоры возникли в начале XVII века. В 1600 году во Флоренции была поставлена опера Пери «Эвридика», в которой принимал участие мадригальный хор, а в 1607 году в Мантуе состоялась премьера «Орфея» Монтеверди, с хорами пастухов и подземных духов. Важную роль играли хоры в римской опере (с 30-х годов XVII века). Со второй половины XVII века в театральном репертуаре большое место заняли оперы Люлли и Рамо, с их разнообразными пасторальными, военными, религиозно-обрядовыми и сказочно-фантастическими хоровыми сценами.

Важным событием в оперно-хоровом искусстве XVIII века стали оперы Глюка, который заметно поднял роль хора в оперной драматургии. Начинания Глюка были продолжены Керубини, Лескюэром, Мегюлем и нашли качественно новое воплощение в некоторых операх Моцарта («Идоменей — царь Крита»). Красочно-поэтически воссозданы жанрово-хоровые картины у Вебера.

Горячий отклик в широких демократических кругах Италии вызвала постановка ранних опер Д. Верди. Хоры из этих опер были подняты на щит борцами народно-освободительного движения. Еще в операх Обера («Немая из Портичи») хор начинает выполнять функции более или менее самостоятельного «коллективного персонажа» спектакля. Эту линию продолжил Мейербер в своих операх. Превосходные реалистические народно-хоровые сцены создали Бизе в «Кармен» и Верди в «Аиде».

Могучим источником прогресса оперно-хорового искусства стала русская классика. Народная героическая опера «Иван Сусанин» Глинки, монументальная эпопея «Князь Игорь» Бородина, социально-историческая драма «Псковитянка», опера-былина «Садко», опера-легенда «Сказание о невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова, народные музыкальные драмы «Борис Годунов» и «Хованщина» Мусоргского, глубочайшая музыкально-психологическая драма «Пиковая дама» Чайковского — каждое из этих сочинений составляет целую эпоху в истории мирового оперного искусства. Хоровые сцены в русских операх чрезвычайно разнообразны. Активная роль образа народа в спектакле обусловила рождение новых форм хоровой драматургии. Широкое развитие получили приемы диалога хоровых групп, музыкально-сценической многоплановости действия и т. д. В процессе работы над произведениями русских классиков и лучшими образцами зарубежного оперного искусства разносторонне развивалось мастерство русских оперных хоров.

Со второй половины XIX века складываются оперные школы на Украине — Гулак-Артемовский, Лысенко; в Грузии — Балачивадзе, Аракишвили, Палиашвили; в Армении — Тигранян, Спендиаров; в Азербайджане — У. Гаджибеков.

Продолжая классические традиции, советские композиторы стремятся в массовых хоровых сценах правдиво и художественно совершенно отобразить жизнь, раскрыть богатство духовного мира людей. Черты нового искусства социалистического реализма проявились в музыкально-сценических сочинениях Дзержинского, Кабалевского, Мурадели, Прокофьева, Хренникова, Шапорина, композиторов братских республик Данькевича, Жиганова, Зарина, Э. А. Каппа, Мейтуса, Тихоцкого, Эрнесакса и многих других. Работа над хорами советских опер оказывает существенное влияние на творческий облик оперных коллективов.

В настоящее время в нашей стране имеется тридцать семь государственных театров оперы и балета, большое количество театров музыкальной комедии и музыкально-драматических, имеющих профессиональные хоры. Возникли национальные оперы с хорами в Белоруссии, Узбекистане, Казахстане, Киргизии, Татарии, Башкирии и других союзных и автономных республиках. Все больше становится самостоятельных театров с хоровыми ансамблями. Оперное искусство и его неотъемлемая составная часть — оперный хор — занимает огромное, чрезвычайно важное место в культурной жизни страны.

3. СТРОЕНИЕ ГОЛОСОВОГО АППАРАТА И ПРИНЦИПЫ ЕГО РАБОТЫ

Голосовой аппарат включает в себя механизм дыхания, источник звука — гортань и резонаторы.

Механизм дыхания — это легкие с дыхательными путями и мышцы, осуществляющие процесс дыхания. Легкие состоят из нежной пористой ткани, представляющей собой скопление пузырьков — альвеол, соединенных каналами, которые образуют систему бронхов. Бронхи правого и левого легкого соединяются в трахею, которая заканчивается гортанью. Бронхи и трахея образуют так называемое бронхиальное дерево.

Легкие совместно с бронхами и трахеей вмещают 5—6 литров воздуха. Обычный спокойный вдох равен примерно 0,5 литра воздуха (дыхательный воздух). Глубокий вдох позволяет дополнительно вместить в

легкие 1,5—1,8 литра воздуха (дополнительный воздух). Примерно столько же воздуха можно выдохнуть после спокойного выдоха (резервный воздух). Объем воздуха от максимального вдоха до максимального выдоха называется жизненной емкостью легких и равен от 3,5 до 4,5 литров.

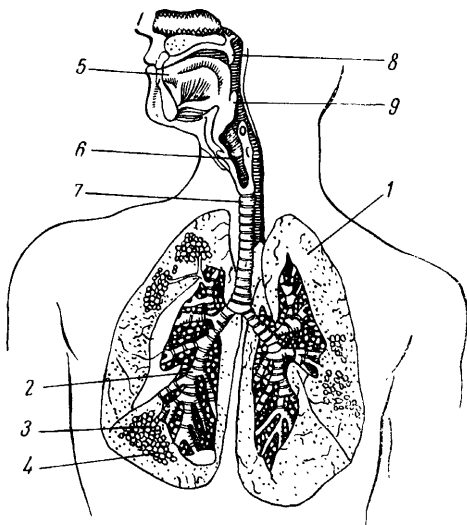


Рис 1. Схема строения легких, бронхов, гортани и верхних резонаторов: 1 — легкое; 2 — бронх; 3 — бронхиола; 4 — альвеолы; 5 — язык; 6 — гортань; 7 — трахея; 8 — маленький язычок; 9 — надгортанник

При вдохе мышцы грудной клетки и диафрагмы расширяют грудную полость в вертикальном, боковом и передне-заднем направлениях, и воздух под воздействием атмосферного давления входит в легкие. Наибольшее расширение грудной клетки и наполнение легких происходит в их нижней части за счет снижения купола диафрагмы и расширения грудной клетки в области нижних ребер.

Обычно дыхание принято классифицировать по типам. Эта классификация является условной. Наименование типа свидетельствует о преобладании движения на соответствующем участке дыхательного аппарата (ключичное, грудное, брюшное, грудо-брюшное).

Под ключичным (клавикулярным, верхне-реберным) дыханием подразумевают такой тип дыхания, при котором преобладают движения верхних ребер, ключиц и плеч; расширяются в основном верхушки легких, участие диафрагмы чрезвычайно мало, количество воздуха, входящего в легкие, — незначительно.

Под грудным (средне-реберным, костальным) дыханием подразумевают такое дыхание, при котором преобладает движение средних ребер и грудной кости.

При диафрагматическом (брюшном, абдоминальном) дыхании наблюдается преобладание движения диафрагмы, наполняются нижние части легких, имеет место значительное движение брюшного пресса.

Наиболее целесообразным для пения считается глубокое грудо-брюшное (косто-абдоминальное) дыхание.

Источник звука — гортань представляет собой конусообразную трубку, состоящую из четырех хрящей: щитовидного, перстневидного и двух черпаловидных, соединенных между собой связками и суставами. Снизу гортань примыкает к трахее, а ее верхний конец открывается в глотку.

Щитовидный хрящ образует переднюю стенку гортани, перстневидный — лежит в основании гортани. На верхнем крае перстневидного хряща располагаются черпаловидные хрящи. Посредством мышц гортань снизу прикреплена к грудной кости, а сверху к глотке и подъязычной кости. В связи с этим гортань может перемещаться.

Уровень положения гортани изменяет полость верхних резонаторов и влияет на качество звука. Наиболее рациональное положение гортани при пении — спокойное, устойчивое.

По последним данным исследований работы гортани при пении уровень гортани зависит от индивидуальных особенностей строения голосового аппарата певца. Наблюдения показывают, что в большинстве случаев низкие голоса пользуются более низким положением гортани, чем высокие.

Внутренняя полость гортани выстлана слизистой оболочкой. В середине гортани имеется так называемая голосовая щель. Она образуется двумя параллельными парами мышц, которые прикреплены одним концом к щитовидному, а другим — к черпаловидным хрящам. Наружная (верхняя) пара мышц называется ложными связками, внутренняя (нижняя) — истинными голосовыми связками, являющимися источником звуковых колебаний. Мускулы голосовых связок покрыты эластичными перепонками. Пучки волокон голосовых мышц идут в разных направлениях, вследствие чего связки могут вибрировать как всей своей массой, так и отдельной частью (половиной, краями и т. д.), когда одна часть мускула колеблется, другая может находиться в покое. Натяжение и расслабление связок, закрытие и раскрытие голосовой щели производится группой черпало-перстневидных мышц.

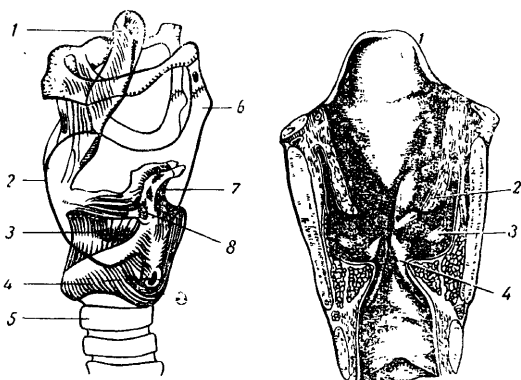


Рис. 2а. Гортань (вид сбоку) 1—надгортанник, 2—щитовидный хрящ (ребень щитовидного хряща, выступающий под кожей, носит название «адамова яблока»), 3—перстне-черпаловидная мышца, 4—перстневидный хрящ, 5—кольцо трахеи, 6—большой рожок щитовидного хряща, 7, 8—черпаловидный хрящ. **Рис. 2б.** Продольный разрез гортани (вид сзади): 1—надгортанник, 2—ложная голосовая связка, 3—морганиев желудочек, 4—истинная голосовая связка.

Надставная трубка — часть голосового аппарата, расположенная выше гортани: глотка, рот и нос. В пе-

нии она служит усилителем звуковых колебаний, которые образуются над связками.

Глотка имеет надгортанную часть, примыкающую к гортани, ротоглотку и носоглотку. Полость рта сверху ограничена твердым нёбом, переходящим сзади в мягкое, снизу — языком, спереди и с боков — челюстями и щеками. Полость носа, разделенная носовой перегородкой, окружена костными и хрящевыми стенками. Сзади через хоаны полость носа связана с носоглоткой.

Полость носа имеет придаточные полости: гайморову, лобную, решетчатую — и основные пазухи, расположенные в лицевой части черепа и связанные с полостью носа тонкими каналами.

Резонаторы. В акустике резонатором называется полость, заключенная в упругие стенки, имеющая выходное отверстие и отзывающаяся на определенные звуковые тоны.

Принято различать верхние и нижние резонаторы певческого аппарата. Верхние резонаторы, лежащие выше гортани: глотка, рот, нос, придаточные полости носа; нижние резонаторы — полости, лежащие ниже глотки: трахея и бронхи (бронхиальное дерево).

Нижние резонаторы влияют на тембр, оказывают воздействие на колебание связок, способствуют повышению активности их работы при наименьшей затрате энергии. Ощущение поющим вибраций грудного резонатора свидетельствует о полноте звучания голоса, особенно его нижних тонов.

Главный резонатор, усиливающий звук гортани, — глотка. Полость рта также имеет большое значение для формирования певческого голоса, в частности, при образовании гласных и согласных.

Во время пения мягкое нёбо перекрывает вход в носоглотку. Если перекрытие не полное, звук приобретает носовой оттенок. Придаточные полости носа принимают участие в резонировании. Звуковые колебания могут передаваться через тонкую стенку твердого нёба. Полости эти очень небольшого размера и «отзвучивают» при наличии в спектре голоса высокочастотных колебаний. Это обстоятельство весьма важно для самоконтроля певца за качеством певческого звука. Ощущение резонансных явлений в этих полостях служит индикатором хорошей организации певческого аппарата, способствует нахож-

дению высокого, яркого, полетного звука. Таким образом, вибрации, образующиеся в этих полостях, являются не причиной, а следствием хорошего звучания голоса¹.

Звук гортани. Высота звука, который образуется над связками, обусловлена частотой колебаний связок. Частота колебаний зависит от степени натяжения, толщины и длины связок. Принципы изменения высоты звука в какой-то степени сходны с законом колебания струны. Однако в голосовом аппарате этот процесс протекает значительно сложнее.

Регулирование частоты колебания производится сложными импульсами из центральной нервной системы, а в самих связках происходят комбинированные изменения внешнего и внутреннего натяжения и изменения длины связок.

Сила звука зависит от мощности связок и амплитуды их колебаний. Однако имеются и другие факторы, влияющие на слуховое восприятие силы звука.

Музыкальный звук — всегда сложный. Сложный певческий звук возникает вследствие того, что связки колеблются не только целиком, но, одновременно, и своими частями, поэтому звук составляется из целого комплекса простых колебаний, имеющих различные частоты и амплитуды.

Основной тон — самый низкий, образующийся от колебания связок в целом, — определяет высоту звука. Обертоновый состав звука или его спектр мы воспринимаем как тембр (окраску). Таким образом, от частоты и силы колебания связок в целом зависит частота и сила основного тона, а от формы их вибрации — обертоновый состав или первичный тембр звука. Этот первичный тембр в резонаторных полостях подвергается «обработке», усилению определенных зон частот колебаний. Однако первоначальный «связочный» тембр играет важную роль в образовании окончательного тембра звука, и изменением качества атаки звука, формы работы связок во взаимодействии с дыханием мы можем влиять на тембр голоса.

¹ Существующее выражение «направить звук в маску, в резонаторы» — фактически лишено акустического смысла.

Если спектр голоса имеет хорошо выраженные высокочастотные обертоны с частотой колебаний свыше 2500 кол/сек или, что то же самое, в голосе хорошо выражена высокая певческая форманта, он воспринимается на слух, звучащим ярко, звонко, полетно и более громко, чем голос, лишенный этих качеств.

На восприятие силы звука влияет также певческое вибрато — пульсация звука. Звук, лишенный вибрато, воспринимается как прямой, «безжизненный», более слабый. Согласно законам акустики наилучшая пульсация звука — 6 раз в секунду. Более редкая пульсация воспринимается как «качка голоса», более частая — как «тремоляция», «барашек».

Пение происходит на гласных звуках. Акустическая сущность гласных состоит в том, что для обертонового спектра каждого из них характерны ярко выраженные, усиленные зоны колебаний определенной частоты, независимо от абсолютного высотного положения звука (основного тона). Так, в спектре звука «а» имеются ярко выраженные, усиленные обертоны в зоне 1100 кол/сек. Гласному звуку «е» соответствуют усиленные обертоны в зоне 700 и 1400 кол/сек; для «и» — 370 и 3200 кол/сек; для «о» — 1000 и 700 кол/сек; для «у» — 900 и 400 кол/сек.

Восприятие нашим слухом обертонового спектра, присущего тому или другому гласному, и создает тембровое ощущение этих гласных.

Характерные для гласных тембры, обусловленные ярко выраженными обертонами определенной частоты, называются формантами гласных. Образование формант гласных происходит в полостях глотки и рта. Эти резонаторные полости при пении на том или ином гласном звуке приобретают такую форму, которая начинает усиливать обертоны соответствующей частоты колебаний.

В акустической лаборатории Московской государственной консерватории были записаны спектры гласных.

В спектре гласной «и» оказываются усиленными обертоны, совпадающие с высокой певческой формантой. Образуется эта форманта в узкой полости между языком и твердым нёбом. Поэтому гласная «и» обычно отличается яркостью звучания, и у певцов на этой гласной легко возникают ощущения вибрации «в маске».

Однако при смене гласной, а следовательно, и артикуляционного уклада языка, эти ощущения могут исчезнуть.

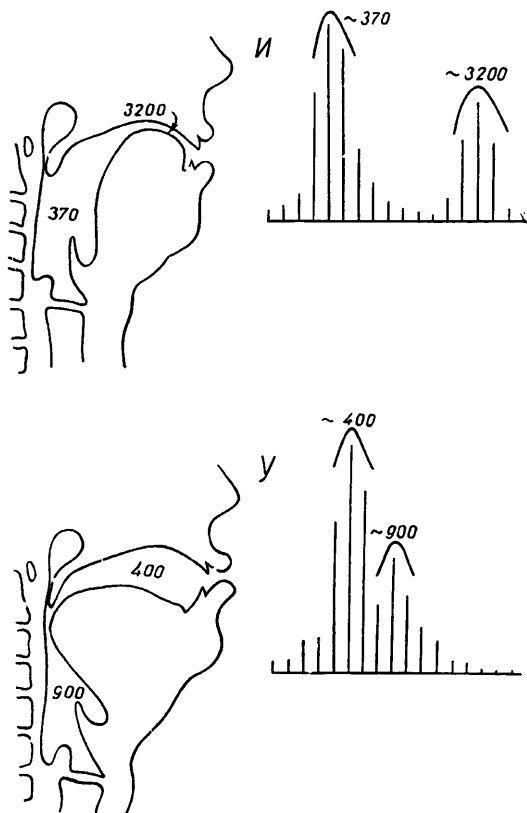


Рис. 3. Спектр гласных «и» и «у» и полости образования формант этих гласных (по Л. Б. Дмитриеву).

Источником стабильной высокой форманты голоса является звук гортани и резонирование нижней части

глотки; для достижения полетности звука необходимо прежде всего совершенствовать первичный тембр гортани.

В связи с различной формой резонаторных полостей на разных гласных возникают не одинаковые уровни сопровитвления рупора. При одной и той же силе и высоте звука на гласной «а», например, имеющей наилучшую форму рупора, оказывается наименьшая толщина вибрирующих участков связок, на «у» — наибольшая. По той же причине несомненное значение имеет форма нёба. Глубокий и правильный купол положительно влияет на фонацию голоса.

Согласные образуются в связи с тем, что на пути звука возникают препятствия. В зависимости от формы барьера согласные получили название зубные, губные, язычковые, взрывные и т. д. (см. раздел «Дикция и орфоэпия в пении»).

Регистровое строение голоса. Диапазон — звуковой объем голоса взрослого певца — составляет, примерно, две октавы. Звуковой состав голоса не однороден, он делится на регистры.

Регистр певческого голоса — это последовательный ряд однородных звуков, которые воспроизводятся одним механизмом голосообразования. Физиология различает два типа работы голосового аппарата ¹(механизма голосообразования), соответствующих грудному регистру и фальцету. Грудной регистр характеризуется полным смыканием голосовой щели, участием в колебательном движении всей массы связок, возможностью развития наибольшей амплитуды колебания и передачи колебаний не только в надставную трубку, но и в бронхиальное дерево.

При фальцете замыкание голосовой щели неполное (открыта в виде овала), связки вибрируют только свободными средними краями, резонируют, в основном, полости надставной трубки. Фальцет слабее, беднее тембром, чем грудной регистр.

Смешанный регистр характеризуется совмещением элементов грудного и фальцетного (головного) голосообразования. На протяжении всего диапазона певцы фактически пользуются смешанной формой голосообразования. Разделение голоса на регистры обусловлено различием пропорций смещения типовых форм голосо-

образования на отдельных участках диапазона певческого голоса.

На границах регистров находятся зоны звуков, на которых происходит перестройка голосового аппарата — переходные ноты. Эти границы особенно слышны у поющих натуральными голосами, не использующих приемов сглаживания регистров. На переходных нотах в связи с перестройкой механизма голосообразования голос становится тусклым и менее устойчивым, как будто «западает» (особенно это заметно у необученных певцов), а пройдя эту зону, начинает звучать снова ярко, но в новой окраске.

Мужские голоса имеют два регистра: грудной и фальцет. Женские — три: грудной, меднум и головной. Соответственно и зон переходных нот у мужчин — одна, у женщин — две. Однако у женских голосов наиболее заметен «перелом» голоса при переходе от грудного регистра к медиуму. Переход от среднего регистра к верхнему менее заметен, ибо здесь происходит не смена механизма голосообразования, а лишь усиление и перестройка головного резонирования. Верхний регистр женского голоса — это, фактически, тоже смешанный регистр с преобладанием головного звучания. Поэтому он богаче тембром, динамичнее, чем фальцет мужчин. Фальцет встречается у колоратурных сопрано на крайних верхних звуках (*ми*, *фа* третьей октавы), которые называют «флейтовыми» звуками.

Фальцет у мужчин расширяет диапазон, примерно, наполовину октавы вверх и способен опускаться вниз до середины грудного регистра. В сольном пении мужские голоса используют фальцет не очень часто. Однако в ряде случаев певцы, хорошо владеющие фальцетом, успешно заменяют им грудной звук¹.

Облегченное фальцетное пение в групповом исполнении (в партии хора) дает красивое звучание и является необходимым приемом, который следует культивировать в практике работы хоров. Им, например, часто пользуются теноры в верхнем регистре:

¹ Очень широко используется фальцет азербайджанскими певцами. Это является своеобразной национальной традицией певческой культуры Азербайджана.

В. Салманов Смерть Катьки
из оратории - поэмы „Двенадцать“

2 *Andante espressivo*

pp

pp

solli

M(закр. ртом)

Б. Ох, то-ва-ри-щи, род-ны-е, э-ту де-ву-ку я лю-бил...

Некоторые композиторы, в частности, Равель, Дебюсси использовали фальцет, как особый красочный прием:

3 *Moderato* М. Равель. „Николетта“

pp

pp

Faissetto

pp

pp

Ах, свет-ло-куд-рый паж!

Стой, стой, стой, Ни-ко-лет-та, дай те-бя по-це-ло-вать.

Ах! Ах! Свет-ло-куд-рый паж!

Для каждого типа голоса характерны свои особенности звучания и свои границы регистров. Знание этих особенностей важно для определения типа голоса и для его развития.

Однако необходимо учитывать, что границы регистров меняются в зависимости от направления мелодического движения и от изменения гласного звука, на котором производится вокализация. При пении гаммы

вверх смена механизма голосообразования происходит несколько выше, чем при пении гаммы вниз. Вокализация на гласном звуке «а» обнаруживает более низкие границы регистров, чем вокализация на гласных «э» и «и». В связи с этим необходимо подчеркнуть, что указывая в последующем изложении на границы регистров и зоны переходных нот, которые характерны для каждого типа певческого голоса, мы будем подразумевать вокализацию на гласном «а» звукоряда снизу вверх.

С особенностями звучания голосов в различных регистрах связано понятие тесситуры.

Тесситура — высотное положение звуков мелодии по отношению к диапазону голоса.

Тесситура может быть средняя, высокая и низкая, удобная или неудобная. Тесситура удобна, если высотное положение вокальной партии соответствует свободному красивому звучанию голоса. Если же в процессе исполнения голос продолжительное время звучит напряженно, если художественно-выразительные и технические задачи в какой-то степени превышают естественные певческие возможности голоса на данном участке диапазона — тесситура считается неудобной.

Трудно петь длительное время в верхнем регистре. Так, в финале Девятой симфонии Бетховена очень высокая тесситура в партии сопрано. В фуге к тесситурным трудностям прибавляются трудности интонационные («хроматизмы»):

Л Бетховен Финал
Девятой симфонии

[Allegro energico, sempre ben marcato]

Час борь - бы, ждет час борь бы!
(в твой) чер. тог Д. руж.
чер. тог
Всех жи - вых ждет час борь бы!

В репризе фуги сопрано поют на звуке *ля* второй октавы на протяжении тринадцати тактов. Это требует большого напряжения мышц дыхания и голосовых связок.

В низком регистре ограничены динамические возможности голоса, который к тому же в этой части диапазона наименее гибок.

4. ХОРОВЫЕ ПАРТИИ И СОСТАВЛЯЮЩИЕ ИХ ГОЛОСА

Основная классификация голосов (сопрано, альты, тенора, басы) сложилась в хоровом искусстве к XIV веку в процессе развития многоголосного пения. В XII—XIII веках появляется дискант (позднелатинское *dis-cantus*: *dis* — расчленение, *cantus* — пение). Голос же, исполняющий главную мелодию — *cantus firmus*, стали называть тенором (от латинского *tenere* — держать). Позднее к этим двум голосам присоединился контртенор, который, по мере надобности, пел то выше, то ниже тенора. Однако очень скоро, в связи с чрезмерными требованиями, которые предъявлялись к этому голосу в отношении его диапазона, он был разделен на два: бас (итал. *vasso* — низкий) и альт, названный так потому, что он располагался выше тенора (лат. *altus* — высокий).

Значительно позже возникло разделение верхнего голоса на более высокий — сопрано (от итал. *sopra* — над) и менее высокий, который получил название среднего — меццо-сопрано. Альт в итальянской школе стал называться *contralto*. Во многих партитурах старых итальянских мастеров вместо принятого сейчас наименования низкого женского голоса «альт» сохраняется название — «контральто». Последним выделился в самостоятельный тип голоса баритон. Низкий тенор дал начало лирическому баритону, а высокий бас — драматическому.

В партитурах и клавирах обычно фиксируются только типовые наименования голосов. Хоровые голоса — сопрано первые и вторые, альты первые и вторые, тенора первые и вторые, басы первые, вторые и октависты.

Сольные голоса — сопрано, меццо-сопрано, контральто, тенора, баритоны, басы.

Типовое обозначение не в полной мере определяет характер голоса и поэтому потребовалась дополнительная дифференциация. Сопрано, меццо-сопрано, тенора и баритоны более легкие получили название лирических, а более тяжелые — драматических. Басы разделяются на высокие (кантанте) и низкие (профундо). Кроме того стали выделять характерные голоса: характерный тенор, бас-буфф.

В настоящее время у нас принято различать:

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

Меццо-сопрано — лирические, драматические.

Контральто.

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

Баритоны — лирические и драматические.

Басы — высокие, низкие и октависты (или по другой классификации певческих голосов — высокие, центральные и профундо).

Партия сопрано. Колоратурное сопрано — самый легкий и подвижной голос, при правильном голосовыделении имеет наиболее широкий диапазон от *ля* — *си* малой октавы до *фа* — *соль* третьей октавы. Средний регистр довольно слабый, верхний — сильный, светлый, блестящий. Партии колоратурных сопрано обычно содержат много виртуозных пассажей и фиоритур. Таковы партия Антонида из оперы «Иван Сусанин» Глинки, Мюзетты из оперы «Богема» Пуччини, Констанции из оперы «Похищение из сераля» Моцарта, Эльвиры из оперы «Пуритане» Беллини и т. д.

Колоратурное сопрано обычно не очень богато тембровыми красками и достаточно однообразно. Ему присущ несколько жесткий характер звучания, которое плохо сливается в ансамбле с другими голосами. Поэтому в хоре колоратурное сопрано, как правило, не используется.

Лирико-колоратурное сопрано при большом диапазоне и технической подвижности обладает мягкостью, напевностью, способностью сливаться с другими голосами. Изумительным лирико-колоратурным сопрано обладала А. В. Нежданова, с успехом исполнявшая как

сложнейшие колоратурные (Антониды, Джилды и т. д.), так и лирические партии.

Наличие в партии первых сопрано лирико-колоратурных голосов очень желательно, так как они придают звонкость и яркость тембру партии, способствуют преодолению технических трудностей.

Лирическое сопрано имеет диапазон от *до* первой до *до* третьей октавы. Лирические сопрано обладают мягким, теплым звуком. Исполнение напевных мелодий отличается большой ровностью и нежностью звучания. Лирическое сопрано достаточно подвижно в исполнении технических партий. Нижний регистр звучит довольно слабо, беден тембровыми красками. Зато средний регистр — очень выразительный, динамичный, светлый. Ярко звучит верхний регистр, особенно от *соль* до *си-бемоль* второй октавы. Более высокие звуки берутся труднее.

Наиболее типичной лирической сопрановой партией в русской оперной литературе является партия Татьяны в опере «Евгений Онегин» Чайковского. 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. Драматическое сопрано в техническом отношении несколько тяжелее, чем лирическое сопрано, однако его технические возможности весьма значительны. 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 Верди, Лизы в опере «Пиковая дама» Чайковского и другие. Хоровая партия первых сопрано составляется в основном из лирических сопрано. Более тяжелые драматические голоса обычно помещаются в партию второго сопрано.

Общий диапазон партии сопрано: *до* первой октавы — *до* третьей октавы. Иногда в партии сопрано используются *си*, *си-бемоль* малой октавы и даже более низкие звуки. Однако это относится к тем случаям, когда сопрано поют в унисон с альтами:

5 [Andante]

Д. Верди „Agnus Dei“
(из Реквиема)

qui tol-lis pec-ca-ta mun-di, do-na,

qui tol-lis pec-ca-ta mun-di, do-na,

do-na e-is, do-na e-is re-qui-em

do-na e-is, do-na e-is re-qui-em.

6 Бодро и подвижно

М. Коваль „Юность“

Со-би-рай-тесь под зна-ме-на, под зна-ме-на Ильи-ча!

Рабочим диапазоном сопрано следует считать ми-бемоль — ми первой октавы — си-бемоль второй октавы.

Зона примарных звуков у сопрано находится в районе си — до первой октавы. Переходные ноты ми — фа первой октавы и ми-бемоль — фа-диез второй октавы.

Нижний регистр, включая переходные ноты, у сопрано слабый, приглушенный, несколько рыхлый. Грудное звучание для сопрановой партии не характерно. Наиболее естественно в этой тесситуре — *piano*:

7 Медленно С. Танеев. „Серенада“

Ти - хо ве - чер до - го - ра - ет,

Трудны для исполнения в низком регистре технические фиоритуры:

8 И. Бах. «Страсти по Иоанну», № 1

Ver - herr -

Если аналогичное движение мелодии приходится на вторую октаву, примерно, от *ре* до *ля*, — сопрано звучит ярко, блестяще, виртуозно:

М. Глинка. „Славься“
из оперы „Иван Сусанин“

9 $\text{♩} = 112$

Сла ва,

Сла ва,

сла вал

сла вал

В среднем регистре сопрано звучит легко, подвижно. Имеется возможность развивать звучность от *pianissimo* до *forte*:

10 **Vivace** И. С. Бах. Месса си минор, № 11 Хор

glo ri.

Наибольшая сила звучания сопрано приходится на звуки верхнего регистра от *соль* до *си* второй октавы:

М. Коваль. „Казнь Пугачева“
из оратории „Емельян Пугачев“

[Умеренно скоро]

11. с. [умеренно скоро]

А - а - а - а - а - а -

А - а - а - а - а - а -

А - а - а - а - а - а -

А - а - а - а - а - а -

Партии сопрано, как и другим голосам, при исполнении технических пассажей и фиоритур легче удастся постепенное движение по звукам диатонической гаммы. Труднее исполнение пассажей и фигураций с хроматизмами и скачками. В качестве примера можно привести хор из оперы «Золотой петушок» Римского-Корсакова:

Н. Римский - Корсаков. Хор
из оперы „Золотой петушок“

[Andantino]

12 *[Andantino]* из опера „Болотная птичка”

 А а а - го сударь

Здесь терцовые и квартовые скачки сочетаются с хроматизмами, а нижние звуки интервалов часто приходится на переходные ноты.

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 составляется из меццо-сопрано. Очень желательно, чтобы в партии были контральто.

Лирическое меццо-сопрано встречается чаще, чем драматическое или контральто. Оно обычно не имеет большой силы, но выделяется красивым тембром грудного характера в нижнем регистре, что является признаком низкого голоса и отличает меццо-сопрано от лирического сопрано. Опытным лирическим меццо-сопрано удастся приобрести качества двух смежных голосов: красоту и свободу грудных нот контральто и сильный верхний головной регистр сопрано. Лирические меццо-сопрано могут достигать большой подвижности и колоратурной гибкости. Пример виртуозной колоратурной оперной партии для меццо-сопрано — партия Розины из оперы «Севильский цирюльник» Россини, которая в силу значительной виртуозной трудности часто транспонируется и передается колоратурным сопрано.

Драматическое меццо-сопрано — голос менее подвижный. По первому слуховому восприятию драматическое меццо-сопрано может произвести впечатление сильного драматического сопрано, однако в большинстве случаев отличается от последнего более ярким грудным звучанием в низком регистре и несколько крикливой манерой исполнения верхних звуков, где сопрано звучит ярко и блестяще. В операх драматические меццо-сопрано нередко исполняют контральтовые партии.

Контральто — голос редкий, обычно ярко выражен своей густой окраской, имеет энергичный, свободный, как бы возникающий из самой груди нижний регистр. Диапазон контральто *ми* — *фа* малой октавы — *фа* — *соль* второй октавы. Однако на *фа* второй октавы контральто часто теряет свои выразительные качества, лишается должного вибрато. Вся нижняя октава голоса сохраняет ровное грудное звучание, на звуках *фа* — *фа-диез* первой октавы голос незаметно переходит на медиум. Грудной регистр у контральто очень широкий, часто поднимается до *ля-бемоль* первой октавы и выше. Верхний регистр очень небольшой и малоинтересный.

Прекрасными образцами контральтовых партий являются партии Вани и Ратмира в операх М. И. Глинки.

Выдающейся русской певицей контральто была первая исполнительница партии Вани А. Я. Петрова-Воробьева. Из зарубежных контральто следует назвать знаменитую негритянскую певицу М. Андерсон.

Лирические меццо-сопрано обычно образуют в хоре партию первых альтов. В групповом исполнении в нижнем регистре первые альты звучат мягко, имеют красивый тембр, но небольшую силу звука, от *соль* — *ля* первой октавы приобретают яркость и большую динамичность. Верхние звуки *ми* — *фа* второй октавы напряжены и несколько крикливы. Лучшая зона звучания: *до* первой октавы — *ре* второй октавы.

Партия вторых альтов обычно комплектуется из драматических меццо-сопрано с пополнением контральтовыми голосами. В грудном звучании от *соль* малой октавы до *си* первой октавы эта партия наиболее выразительна и динамична. Вторая октава для них неудобна, звучит тяжело и зачастую некрасиво.

Вторые альты, обычно, технически менее подвижны и гибки, чем первые. Однако при исполнении некоторых произведений ко вторым альтам предъявляются такие же требования, как к первым альтам и сопрано. Вот один из примеров:

13 Sopr I И. С. Бах. Месса си минор, № 20 — Хор

Sopr. II

Alt I

Alt II

Ten. Ple-ni sunt coe-li et ter-ra glo - ri-a

Bass. (jus) glo

Ple-ni sunt coe-li et ter-ra glo.

e jus, glo

ri-a e jus, ple ni sunt

ri-a e jus, glo

Ple-ni sunt coe-li et

Ple-ni sunt coe-li et

ri-a e-jus glo

coe li et ter-ra glo



Подобные произведения в хоровой литературе не единичны. Опытные певицы успешно исполняют их, и это опровергает суждение, что технические возможности драматических (низких) голосов весьма ограничены.

Унисон альтовой партии может дать ровное, полное, насыщенное звучание на протяжении всего рабочего диапазона от *соль* малой октавы до *ми* второй октавы. В некоторых пособиях по хороведению рабочий диапазон альтовой партии указывается от *ля* малой октавы до *ре* второй октавы. Однако в произведениях Баха, Бетховена, Верди, Римского-Корсакова, Гречанинова, Калининкова, Шостаковича, Прокофьева и многих других композиторов *соль* малой октавы в партии альтов используется не реже, чем *ля*. Поэтому его целесообразно считать нижней границей рабочего диапазона альтов. То же следует сказать и о *ми* второй октавы. *Фа* малой октавы и *фа* второй октавы у альтов встречается значительно реже. Вот некоторые примеры альтовых партий, где используется *фа* второй октавы.

Д. Шостакович. Песня из 10 поэм



14^a [Allegro] Д. Шостакович. „Девятое января“

A musical staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The tempo is marked [Allegro]. The melody starts on a middle C and moves in a series of eighth and sixteenth notes, mostly staying within the lower register of the staff. A long horizontal line is drawn above the staff, spanning the entire length of the excerpt.

146 [Allegro vivace] Л. Бетховен. Месса ре мажор, Gloria

A musical staff in treble clef with a key signature of two sharps (D major) and a 4/4 time signature. The tempo is marked [Allegro vivace]. The melody is a series of eighth and sixteenth notes, mostly in the lower register. Below the staff, the Latin text "fil. li. us pa - tris" is written, with the notes aligned to the syllables.

Пример использования низкой тесситуры:

13 [Largo] И. С. Бах Месса си минор, № 1 - Хор

Two musical staves in treble clef with a key signature of two sharps (D major) and a 4/4 time signature. The tempo is marked [Largo]. The melody is a series of eighth and sixteenth notes, mostly in the lower register. Below the staves, the Latin text "Ky. ri. e e le - i son, Ky ri e e le - i son," is written, with the notes aligned to the syllables.

К сожалению, драматические меццо-сопрано и особенно контральто — голоса редкие. Поэтому часто партия вторых альтов комплектуется из наиболее крепких лирических голосов и в связи с этим нижняя часть диапазона партии оказывается более слабой по звучности.

Переходные ноты у альтов *ми* — *фа-диез* первой октавы и *до* — *ре-диез* второй октавы. Зона переходных нот из грудного регистра в средний фактически та же, что и у сопрано. Таким образом, у альтов довольно широкий и яркий нижний регистр, который у сопрано почти отсутствует. Зона примарного звучания альтов *соль* — *ля* первой октавы (не грудные).

Партия теноров. Тенора — высокие мужские голоса. Тенора-альтино — самые высокие, легкие и подвиж-

ные мужские голоса, диапазон которых от *ре* — *ми* малой октавы до *ми* — *фа* второй октавы. В ряде опер тенору-альтино поручается исполнение сольных партий (Звездочет в опере «Золотой петушок» Римского-Корсакова). Тенор-альтино — голос редкий. Наличие этих голосов в составе хора способствует достижению яркой, звонкой и в то же время легкой звучности в верхнем регистре теноровой партии. При очень громком пении тенор-альтино звучит несколько резко и выделяется из ансамбля. Нижний регистр у тенора-альтино — слабый, бедный обертонами.

Лирические тенора имеют мягкий задушевный тембр, они могут выразительно исполнять распевные мелодии, а также технически подвижные виртуозные партии. Лирически распевной является партия Ленского в опере «Евгений Онегин» Чайковского. Примером виртуозной теноровой сольной партии является партия Альмавивы из оперы «Севильский цирюльник» Россини.

Общий диапазон лирического тенора: *до* малой октавы — *до* второй октавы. Однако нижний тетрахорд малой октавы звучит слабо, беден тембром, а звуки *до* — *ре* малой октавы в хоровом исполнении нуждаются в поддержке со стороны драматических теноров. В связи с этим рабочим диапазоном лирических (первых) теноров следует считать *ми* малой октавы — *ля* — *си-бемоль* первой октавы.

Драматические тенора отличаются большой силой звучания в верхнем регистре и полнотой, насыщенностью в нижнем. Характерными для драматического тенора являются партии Хозе в «Кармен» Бизе, Германа в «Пиковой даме» Чайковского, Садко в одноименной опере Римского-Корсакова, Отелло в опере Верди, Абесалом в опере «Абесалом и Этери» Палиашвили и другие.

Партии драматических теноров нередко весьма успешно исполняют лирико-драматические тенора (Г. М. Нэлепп). В операх имеются также партии, предназначенные для характерного тенора. Например, Паисий в «Чародейке» Чайковского, Бомелий в «Царской невесте» Римского-Корсакова, Пантелей Мелихов в опере «Тихий дон» Дзержинского и другие.

Основу хоровой партии первых теноров составляют лирические тенора, вторых теноров — драматические

тенора. Общий диапазон партии теноров: *до* малой октавы — *до* второй октавы. Крайние звуки диапазона используются довольно редко, хотя наличие фальцета позволяет тенору при небольшой силе звучности брать *до* второй октавы без особых затруднений. *До* малой октавы в партии теноров встречается изредка и, главным образом, на небольшой звучности. В отдельных случаях наблюдается более низкое звучание теноров на *piano* и *pianissimo* и в унисонах с басами:

М. Ипполитов - Иванов. „Ночь“

[Allegretto quasi Andantino]

С. *p* *pp* *rall*

А. *p* *pp* *rall.*

Т. *p* *pp* *rall*

Б. *p* *pp* *rall*

Ти хо в не - бе и всерд - це мо - ем

Г. Эрнесакс „Моя страна“

17 с. Проникновенно

А. *p*

Т. *p*

Б. *p*

Мо - я стра - на, Ог - чиз - на мать,

Если *до* второй октавы встречается довольно редко, то *си* первой октавы встречается чаще, в том числе и в произведениях для хора *a cappella*:

18 с. [Allegro non troppo]

нет путей им разо-йтись!

ра-зо-йтись им нет пу-тей, нет путей им разо-йтись

Переходные ноты у теноров — *ми-бемоль* — *фа-диез* первой октавы. Зона примарного звучания *си-бемоль* малой октавы — *до* первой октавы. В первой октаве широко используется партия теноров на различной силе звука от *pianissimo* до *fortissimo*.

Партия басов. Басы — низкие мужские голоса. К хоровой партии басов относятся баритоны (греч. *barytonos* — тяжелозвучный). Как отмечалось, баритон является средним голосом между басом и тенором, причем лирический баритон по своему характеру звучания тяготеет к тенору, а драматический — к басу.

Наиболее типичными лирическими баритоновыми партиями являются партия Евгения Онегина в одноименной опере Чайковского, партия Елецкого в опере «Пиковая дама» того же автора. Партия князя Игоря в опере Бородина — драматическая. В хорах обычно баритоны поют в партии первых басов. Однако по своему тембру, особенно лирические баритоны, не всегда хорошо сливаются с партией. Иногда они оказываются ближе по тембру к тенорам и поют вместе с партией вторых теноров.

Диапазон баритонов от *ля* большой октавы до *ля-бемоль* первой октавы. В хоровых партиях диапазон баритона используется в объеме первых басов.

Нижние звуки *ля* — *си* звучат у баритона рыхло и глухо. Однако, начиная от *до* малой октавы, на протя-

жении почти всего диапазона баритон звучит насыщенно, ярко и легко. Наличие в хоре баритонов, особенно драматических, желательно, так как они укрепляют верхний регистр партии басов.

Зона переходных звуков баритона *до* — *ми-бемоль* первой октавы. Примарные звуки — *соль* — *ля* малой октавы.

Высокие басы отличаются от баритонов большей мягкостью, компактностью звучания, более темным тембром. Для высоких басов написаны партии князя Галицкого в опере «Князь Игорь» Бородина, доктора Бартоло в «Севильском цирюльнике» Россини, Бориса Тимофеевича в «Катерине Измайловой» Шостаковича и другие. Высокие басы вместе с баритонами образуют партию первых басов хора.

Первые басы легко, полно, насыщенно звучат в верхней и средней части диапазона. Нижние звуки голоса менее насыщенные и довольно слабы. Партия вторых басов формируется из низких басов, она характеризуется более полным и сильным звучанием в нижней части диапазона и несколько тяжелым в его крайней верхней части.

Общий диапазон партии басов *ми* — *фа* большой октавы — *ми* — *фа* первой октавы. Низкие басы часто имеют в диапазоне дополнительно *ре* и *до* большой октавы. Что же касается *фа* первой октавы, то оно встречается в хоровой литературе довольно редко:

Г. Свиридов. Марш
из „Патетической оратории“

19 [Adagio] Più mosso ♩ = 72

Тр.буй, что-бы на-м не-бо нас взя-ли живь-ем.

Р. Вагнер. Хор странников
из оперы „Тангейзер“

19^a Andante maestoso

Т.
С то - бой от - ны - не, От - чиз - на свя - та - я, и

Б.

мир, и сча - стье я вновь о - бре - та - ю

Пример использования в партии басов *соль* первой октавы:

В. Моцарт. Месса соль мажор, „Kyrie“

20 [Adagio quasi Andante]

son, Christe e - lei - son, e - lei - son, Christe e - lei - son,

son, Chri - ste e - lei son,
son,
Chri - ste e - lei son,

Переходные ноты басов — *си-бемоль* малой октавы — *до-диез* первой октавы. Зона примарного звучания *ми* — *фа-диез* малой октавы.

В среднем и высоком регистре басы могут исполнять весьма успешно подвижные партии:

21 И. С. Бах. Месса си минор, № 17- Хор

et i - te - rum ven - tu - rus est cum
glo - ri - a, ven - tu - rus est cum glo -
ri - a, cum glo - ri - a, ju - di - ca -
re vi - vos et mor -
tu - os, ju - di - ca - re,
vi - vos et mor - tu - os, vi - vos et mor - tu - os;

В этих регистрах, где басы наиболее выразительны и динамичны, обычно и основной мелодический материал излагается в партии басов:

Г. Свиридов. „Героям Перекопской битвы“
из „Патетической оратории“

22 *Andante maestoso*

Музыкальный пример 22: Три нотных стана в басовом регистре. Первый стан содержит ноты с тремолом (три штриха над нотой) и акцентом (f). Второй и третий станы продолжают мелодию. Под нотами даны русские слова: «Сла-ва те-бе, крас-но-звезд-ный ге-рой! Ты зем-лю сво-ей кро-вью вы-мыл. В э-тот пос-лед-ний ре-ши-тель-ный бой шел ты твер-ды-ня-ми Кры-ма.»

В низком регистре пассажи и фиоритуры басам обычно пишутся редко. Вот примеры сложных для исполнения басовых партий. В первом случае (пример 23) трудно добиться полноты и тембровой яркости в исполнении мелодического голоса, во втором (пример 24) — отчетливости и пластичности в звучании фигураций.

В. Мурадели. „Красная Пресня“

23 *Медленно, проникновенно*

Музыкальный пример 23: Три нотных стана в басовом регистре. Первый стан содержит ноты с тремолом (три штриха над нотой) и акцентом (f). Второй и третий станы продолжают мелодию. Под нотами даны русские слова: «Враж-деб-ны-е ви-хри в бы-лом де-каб-ре»

на - шей судь.бой про.ле - та - ли.
Ког да из по.те.мо.к на.

мос - ков.ский вос.стал про.ле - та рий!
встре.чу.за.ре

А. Пащенко. „В темном лесу“

24 Т. Adagio

кле - ва - ти
Ах, кле - ва - ти

(закр. ртом)

Особую группу партии вторых басов составляют октависты. В большом хоре их бывает 2 — 3, в среднем — 1—2. Это очень низкие басы, диапазон которых прости-

рается от *ля* контроктавы до *до* первой октавы. Практически же верхними звуками своего диапазона октависты не пользуются. Они тяжелы и не интересны по тембру. К тому же продолжительное пение в верхнем регистре отрицательно влияет на качество октавных звуков. Некоторые октависты имеют в своем диапазоне *ля-бемоль* и *соль* контроктавы. Известны факты исполнения отдельными октавистами *фа* контроктавы¹. В хоровой литературе звуки ниже *ля* контроктавы встречаются очень редко. Вот один из таких примеров:

Ю. Сахновский. „Ковыль“

Маршеобразно

25 *та та-та-то*

Не тот ли это шлях, где И.горя о - бозыпрохо - ди - ли

Не тот ли шлях, где И.горь про- ходил?

Не тот ли шлях, где И.горь про- ходил?

Основное назначение октавистов — исполнение нижних, удваивающих в октаву басовый голос, звуков и усиление партии басов в нижнем регистре. В произведениях с инструментальным сопровождением октава обычно не используется, ибо она маскируется сопровождающими оркестровыми голосами. В произведениях а capella октава придает звучанию хора особую окраску, глубину и полноту. Наилучший эффект звучания октавы достигается в нюансах от *pianissimo* до *mezzo forte*. При пении *forte* октава используется редко и,

¹ «Контр-фа» было высечено на могильном камне октависта Придворной капеллы Телегина (начало XIX века).

главным образом, в тех случаях, когда все партии хора написаны в низкой или средней тесситуре:

А. Гречанинов. „Эхо“

26 Allegro ma non troppo

зверь в ле.су глу.хом, тру.бит ли рог, гре.мит ли гром, тру.бит ли
[вет] ли зверь в ле.су глу.хом, тру.бит ли рог, гре.мит ли гром, [тру.]
зверь в ле.су глу.хом, тру.бит ли рог, гре.мит ли гром, тру.бит ли
[вет] ли зверь в ле.су глу.хом, тру.бит ли рог, гре.мит ли гром, [тру.]
(по желанию)
ре.вет.ли зверь в ле.су глу.хом, тру.бит ли рог, гре.мит ли гром,

Октава применяется в основном на выдержанных педальных звуках или в плавном поступенном движении. Исполнять мелодии с текстом, требующим быстрой артикуляции, октавистам трудно, ибо голос октавистов массивен, малоподвижен и несколько тяжеловесен. В скорых технических эпизодах, особенно в высоком регистре, октавистам петь не рекомендуется.

5. СОСТАВ ХОРА

Тип хора — это характеристика состава исполнительского коллектива по группам (группе) певческих голосов.

Певческие голоса делятся на три группы: мужские, женские и детские. Хор, состоящий из голосов одной

группы, называется однородным. Хор, состоящий из мужских и женских (или детских) голосов, или из певческих голосов всех трех групп, называется смешанным. Сочетание женских и детских голосов смешанного хора не образует, так как не вносит существенных изменений в диапазон и характер звучания, не расширяет исполнительские возможности.

В настоящее время в хоровой практике укрепились классификация хоров на четыре типа: мужские, женские, детские и смешанные. Другие классификации оказались менее целесообразными. Так, разделение хоров на два типа: однородные и смешанные¹, в силу существенного различия мужских, женских и детских хоров, практически всегда требует дополнительного уточнения («однородный мужской хор», «однородный женский хор», «однородный детский хор») ².

Объединение женских и детских голосов в один тип³ не вполне правомерно. Каждый из этих типов имеет свой специфический репертуар, обусловленный прежде всего содержанием. В тех случаях, когда произведение может исполняться и детским, и женским хором, обычно принято указывать двойной адресат: «для женского и детского хора».

В отдельных пособиях по хороведению в качестве самостоятельного типа называется неполный смешанный хор, в котором отсутствует одна или две партии. Изложение хоровой партитуры (всего произведения или какого-то его раздела) для такого состава действительно имеет место⁴. Но это — лишь один из приемов хорового письма. Исполнение данных произведений поручается «полным» смешанным хорам, ибо хоровые коллективы неполного смешанного состава не создаются.

¹ См.: Г. Дмитриевский. Хороведение и управление хором. Музгиз, М., 1948, стр. 5.

² Наименования: «однородный женский хор», «однородный мужской хор», «однородный детский хор» — практически не применяются. Слово «однородный» в этих случаях опускается и хоры называются: «женский хор», «мужской хор», «детский хор». Понятие «однородный хор» используется лишь как противопоставление смешанному хору.

³ См.: П. Г. Чесноков. Хор и управление им, стр. 27.

⁴ См.: А. Егоров. Теория и практика работы с хором, стр. 16.

Смешанный хор. Диапазон смешанного хора составляет более четырех октав. Он простирается от *ля* контроктавы до *до* третьей октавы, т. е. охватывает, в основном, наиболее употребительный отрезок звуко-ряда.

Крайние низкие звуки диапазона от *ля* контроктавы до *фа* большой октавы используются, главным образом, в произведениях а *sarpella*. Верхний звук диапазона смешанного хора — *до* третьей октавы — встречается довольно редко и, в основном, в хорах с сопровождением:

М. Глинка. „Славься“
из оперы „Иван Сусанин“

27 [Allegro maestoso. Ancora più mosso]

у - ра!
у - ра!
у - ра!
у - ра!

Чаше, чем *до* третьей октавы, встречается в хорах с сопровождением *си* второй октавы. Однако в хорах а *sarpella* этот звук довольно редок, например:

Г. Попов. „Простой человек, коммунист“

[Maestoso cantabile]

28

Че - ло - век
Че - ло - век
Че - ло - век
Че - ло - век

28a *[Maestoso cantabile]*

Ле ни на стой ким сол - да - том.

Звуки *си-бемоль* и *ля* второй октавы встречаются часто в различных произведениях.

Смешанный хор позволяет применять разнообразные приемы изложения. Часто употребляется тесное расположение голосов.

29 *Grave* А. Ленский „Девятое января“

И дрог ну - ла тол - па! И вдруг ос - та - но - ви - лась,

Голоса смешанного хора могут охватывать почти весь диапазон, создавая широкое, объемное звучание:

30 *[Умеренно и торжественно]* А. Егоров „Ликуй, Октябрь“

Ок тя бря! Ок - тя бря!

Смешанному хору можно поручать многоголосные гармонические и полифонические произведения, сопоставляя тембровые краски различных хоровых групп:

31 (Солобно) П. Чесноков. „Теплится зорька“

Звучно рыбка плеснет и за - снет

Звучно рыбка плеснет и за - снет

Смешанный хор может включать в себя певческие голоса всех групп — мужские, женские и детские:

32 Andante maestoso Д. Кабалевский. „Наши дети“ из Реквиема

Детский хор А С А Т Б

И. менем солнца, и. менем Родины клятву да - ем!

И. менем солнца, и. менем Родины клятву да - ем!

Используя отдельные группы певческих голосов, смешанный хор может исполнять произведения, написанные для однородных хоров.

Смешанный хор обладает очень большой динамикой силы звука от еле слышного *pianissimo* до *fortissimo*, способного «соперничать» с симфоническим оркестром. Столь же богаты и технические возможности смешанного хора. Известно, что отдельные коллективы успешно исполняли в переложении для хора а саррелла виртуозные оркестровые произведения, такие как увертюра и антракт к IV акту оперы «Кармен» Бизе и другие.

Однако самые большие возможности дает исполнение широких, распевных произведений. С красотой, раз-

нообразием красок, тончайшими «акварельными» темновыми оттенками и гибкостью в нюансировке с хором не может сравниться ни один музыкально-исполнительский коллектив.

Так как в профессиональные хоры женщины долгое время не допускались, для дискантовых партий в хор вводились мальчики. Однако в XV — XVI веках, в эпоху процветания полифонического стиля исполнители дискантовых партий не стали отвечать высоким техническим требованиям новой музыки. Поэтому контральтовые и сопрановые партии стали поручаться тенорам, исполнявшим эти партии фальцетом. Так, фальцетисты (в Испании их называли «тенорино») заменили мальчиков в смешанном хоре. Вот почему в сочинениях того времени, рассчитанных на исполнение фальцетистов, в партиях сопрано и альтов не используются высокие звуки верхних регистров, которые стали применяться в произведениях более позднего периода.

Мужской хор. Диапазон мужского хора: ля контроктавы — до второй октавы. В мужских хорах а capella нижний октавный звук ля используется не часто:

Г. Эрнстеске „Утро“

133 Медленно

Ночь про-хо-дит, ночь про-хо-дит,
ме-сяц скрылся.

Ночь, ночь
ночь про-хо-дит, ме-сяц скрыл-ся.

Вот пе-тух за-пел в се-ле.

При наличии в хоре хороших октавистов им часто поручают дополнительные, не обозначенные в партитуре, удвоения басового звука в контроктаве.

Верхний звук диапазона — *до* второй октавы в однородных мужских хорах встречается довольно редко, особенно в хорах а саррелла. В произведении «День кончается» из сюиты Эрнесакса «Как живет рыбакам» *до* второй октавы используется дважды. В первом случае при общем напряженном звучании хора в высокой тесситуре на *forte до* исполняется плотным микстовым звуком, с преобладанием грудного звучания. Во втором случае используется фальцет:

34 Торжественно Г. Эрнесакс „День кончается“

Мчит-ся вдаль за все грани-цы, до-лы, го-ры и ле-са.
до-лы и ле-са.

34a Медленно

Доб-рой но-чи вам(всем) спатьно-ра, дру-зья!

Наиболее характерно для мужского хора тесное расположение голосов. Однако нередко применяется и широкое расположение аккордов, охватывающее значительную часть диапазона хора:

35 Замедлить М. Коваль „Эхо“

Э-хо... Э-хо... Э-хо...

Мужские хоры обладают большой динамичностью звучания от *pianissimo* до *fortissimo*, яркими тембровыми красками. Партия теноров мужского хора является ведущим мелодическим голосом и в отличие от одноименной партии смешанного хора обычно поет более плотным грудным звуком, на нее ложится большая голосовая нагрузка.

Мужские хоры разнообразны по своему исполнительскому профилю. Существуют академические мужские капеллы, народные мужские хоры, ансамбли песни и пляски и т. д. У многих народов мужские хоры составляют основу национальной хоровой культуры. Весьма широкое распространение имеют мужские хоры в республиках Прибалтики, в Чехословакии, Болгарии, Югославии. Из русских композиторов XIX века для мужских хоров а *soprano* писали Чайковский, Римский-Корсаков, Танеев, Рубинштейн, Аренский и другие. Но особенно широко использовались мужские хоры в операх. Многими русскими композиторами созданы прекрасные обработки народных песен для мужского хора (Мусоргский, Кастальский и другие). Из советских композиторов следует прежде всего назвать Александрова, Давиденко, Шехтера, Эрнесакса. Превосходные мужские хоры создали Шуберт, Шуман, Григ, Лист, Мендельсон.

Женский хор. Женский хор имеет диапазон от *фа* малой октавы до *до* третьей октавы. В литературе для женского хора а *soprano* крайние звуки диапазона применяются довольно редко. Примером использования очень низких звуков в женском хоре может служить хор Римского-Корсакова «Ночевала тучка золотая», где встречается *ми* малой октавы:

Мусоргский Н. Римский-Корсаков «Ночевала тучка золотая»

ritard. *pp*

О-ди-но-ко он сто-ит, за-ду-мал-ся глу-бо-ко,
О-ди-но-ко он сто-ит, за-ду-мал-ся глу-бо-ко,

Практически предельно низким звуком женского хора является *фа* малой октавы:

37 (Allegretto) Ц.Кюи „Вернулся май“

Пре лесь, Ти хий май при-шел, вер пул-ся май. Ти хий вернул-ся май, вернул-ся сно-ва май. Ти хий при-цел к нам сно-ва май

37a (Неторопливо, напевно) А Новиков „Ясный месяц“

При-го-то-би-ла сло-ва. А-е-го все ве-ту!

Обычно же в хоровой литературе для женского хора применяются звуки в диапазоне от *соль* малой октавы до *ля* — *си-бемоль* второй октавы.

В женском хоре так же, как и в мужском, используется тесное и широкое расположение голосов. Широкое расположение встречается довольно редко и обычно в отдельных аккордах, в небольших построениях или в двухголосии (см. пример № 36), наиболее же часто встречается смешанное и тесное расположение голосов:

38 Медленно, напевно

К. Стеценко „Заповіт“

Как ум-ру я, схо-ро-ни-те вы же-ни-ю средь по-ля

В полифонических произведениях нередко возникают перекрещивания голосов:

39

Andante moderato

Н. Римский-Корсаков „Надоели ночи“

Про-то-рил ты, друг, то-рил ты, про-до-ро-жень-ку то.

Встречаются 6—8-голосные произведения для женского хора:

А. Егоров. „Не пой, не пой, ты соловьюшко“

Медленно

стет, Ах! Во селе. ном че. ре. му.
 стет, зе. лен са. др. стет в са. ди. ке бо. зе. ле ном че. ре. му.
 стет, бо са. ди. ке бо. зе. ле ном че. ре. му.
 стет, бо. зе. ле ном че. ре. му.

Много оригинальных сочинений и обработок народных песен для женского хора создали русские и зарубежные композиторы (Римский-Корсаков, Кюи, Лядов, Чесноков, Гречанинов, Ребиков, Мендельсон, Абт, Равель и другие). Женские хоры различных составов используются в операх.

Детский хор. Выразительные и технические возможности детских хоров тесно связаны с возрастными особенностями состава. Все детские хоры по возрастному признаку можно разделить на три группы: младшего школьного возраста (I—III классы), среднего (IV—VI классы) и старшего школьного возраста (VII—X классы).

Хор, состоящий из детей в возрасте 7—10 лет, характеризуется легким фальцетным, небольшой силы звучанием в пределах от *piano* до *mezzo forte*. Голоса еще не имеют ярко выраженного индивидуального тембра. Нет существенного различия голосов мальчиков и девочек.

Мальчики, отобранные для профессионального обучения, обычно имеют следующий диапазон: дисканты — *ми* первой октавы — *соль* — *ля* второй октавы, альты — *ля* малой октавы — *до* второй октавы.

В обычных школьных хорах рабочий диапазон детского хора находится, примерно, в пределах первой ок-

тавы и нижних звуков второй октавы (*до*, *ре*). Хоры младших школьников в основном совершенствуются в одноголосном и двухголосном пении. Репертуар состоит из народных песен, а также произведений отечественных и зарубежных композиторов. Прекрасные песни для малышей созданы Кабалевским, Александровым, Левиной, Попатенко и другими советскими композиторами. Из произведений композиторов XIX века большой интерес представляют детские хоры Кюи, Чайковского, Лядова, Аренского.

Хор, состоящий из детей среднего школьного возраста, отличается большей насыщенностью и динамичностью звука. У мальчиков в этом возрасте появляется грудное звучание, однако, преобладает звучание головное, развитие которого чрезвычайно важно для правильного певческого воспитания детей. У девочек-шестиклассниц появляется тембр женского голоса.

В методических пособиях по детскому хоровому пению приводятся различные характеристики диапазонов детских голосов. Это объясняется тем, что на практике наблюдается большое разнообразие диапазонов голосов у детей-ровесников. Известно, что еще Глинка восхищался голосами мальчиков, отобранных для Петербургской певческой капеллы в Переяславле и писал, что отдельные дисканты могут брать *ми* третьей октавы. Дисканты Синодального училища в возрасте 10—12 лет брали *до* третьей октавы, а альты — *ля* второй октавы. Подобными голосами располагает и Московское хоровое училище и другие профессиональные хоровые учебные заведения. Однако в основной массе хоры, состоящие из детей среднего школьного возраста, имеют диапазон от *ля* — *си* малой октавы до *фа* — *соль* второй октавы.

Исполнительские возможности среднего школьного хора весьма широки. Ему доступна специальная детская хоровая литература, народные песни, разнообразные произведения классиков и советских композиторов. Наряду с сочинениями малой формы, хоры часто обращаются и к отдельным разделам произведений крупной формы, а некоторые из них исполняются целиком. Хорошо подготовленные коллективы весьма успешно справляются с четырехголосными гомофонно-гармоническими и полифоническими хорами.

В старшем школьном возрасте (15—17 лет) у девочек, в основном, заканчивается формирование голоса. У мальчиков, напротив, идет активный процесс мутации. В период мутации происходит сложная перестройка всего организма — нервной системы, сердца, дыхательных органов. Большинство специалистов считают, что петь в период мутации полезно для голоса и прекращать пение следует только в самый острый момент перестройки голоса. Однако петь рекомендуется с небольшой нагрузкой на голос, не пользуясь крайними звуками диапазона, ограничивая силу звучания. Хоры старших школьников — это смешанные хоры с ограниченным диапазоном. Диапазон теноров и басов в старшем школьном хоре обычно бывает в следующих границах: тенора — *ре* малой октавы — *ми* первой октавы; басы — *си-бемоль* большой октавы — *до* (*ре*) первой октавы.

Нужно отметить, что в юношеских хорах очень важно учитывать тесситурные условия. Никоним образом не следует длительное время заставлять петь на крайних звуках диапазона. Нельзя форсировать развитие диапазона, особенно его нижней части, переводить на более низкое пение рекомендуется постепенно, следуя за естественным понижением голоса.

Практика показывает, что мутация у мальчиков протекает различно в зависимости от индивидуальных особенностей развития организма. Однако доказано также, что при правильной организации певческой работы срок острой перестройки голосового аппарата значительно сокращается, а течение ее проходит наименее болезненно. В хоровых коллективах, где певческая работа с мальчиками в период мутации проводится правильно, активная перестройка голоса длится не более 3—4 недель.

В послемутационный период голоса юношей не обладают большой громкостью и вокальной выносливостью. Поэтому естественный диапазон силы звука для этих хоров простирается от тихого до умеренно громкого звучания.

Выше говорилось, что почти до XX века в смешанных хорах партии сопрано и альтов исполняли мальчики. Детские голоса в смешанном хоре отличаются по своим качествам от женских. Если женские голоса об-

ладают большей силой, разнообразными тембровыми красками и упругостью звука, то детским голосам свойственна прозрачность, острота интонирования, способность к идеальному строю и ансамблевой слитности. Необходимо отметить еще одно прекрасное качество детских хоров — это живая непосредственность, непринужденность, искренность исполнения, которую труднее добиться в хоре взрослых.

Детские хоры обладают большими исполнительскими возможностями. Об этом свидетельствуют успешно исполняемые детскими хорами произведения Орландо Лассо, Палестрины, Бартока, Кодаи, Прокофьева, Кабалевского. Лейпцигский Томаннер-хор отлично исполняет многие циклические произведения Баха, в том числе «Страсти по Матфею», «Страсти по Иоанну». Партии теноров и басов в хоре поют старшие учащиеся. Превосходные исполнительские образцы сложнейших хоровых произведений демонстрирует хор Московского хорового училища под руководством А. В. Свешникова, хор Института художественного воспитания, руководимый В. Г. Соколовым, болгарский хор «Бодра смена», чешский, брнненский и многие другие профессиональные и самодеятельные детские хоры.

Состав хора по количеству участвующих в нем исполнителей. По количеству певцов, составляющих хор, различают большие, средние и малые хоры. Наименьшим составом хоровой партии принято считать 3—4 человека. П. Г. Чесноков объясняет это применением в хоре цепного дыхания¹. Если бы партия состояла из двух человек, то в момент возобновления дыхания одним из певцов другой оставался бы на положении соллиста, что противоречит природе хорового пения. Однако есть и другие причины, обуславливающие необходимость иметь в партии не менее трех певцов.

По данным акустики, для восприятия слитного унисонного звучания двух голосов необходимо, чтобы разница их высоты не превышала $1/6$ тона, в противном случае унисон расщепляется. Добиться столь большой точности в процессе исполнения произведения весьма трудно. Другое дело, когда унисон образуется несколь-

¹ См.: П. Г. Чесноков Хор и управление им, стр. 29.

кими голосами. «При наличии нескольких звуков интервал между крайними звуками с заполненной серединой может доходить до $1/4$ (унисон скрипок) и даже $1/2$ целого тона (унисон одноименных голосов хора). Как показали исследования, музыканты симфонического оркестра, исполняющие одну и ту же партию, например, первых скрипок, не играют точно в унисон, однако слушатели воспринимают один слитный звук с высотой, занимающей среднее положение между высотами всех составляющих звуков»¹.

Таким образом, чтобы обеспечить устойчивое слитное унисонное звучание партии, необходимо, как минимум, иметь три голоса. В случае несовпадения высоты звучания двух голосов третий, «заполняющий середину», будет препятствовать расщеплению унисона. В тех же случаях, когда два голоса будут петь слитно, а третий отклонится от их высоты, звучание двух голосов окажется громче третьего и, по законам акустики, более слабый звук будет «замаскирован». В равной степени это положение относится и к слитности тембров певческих голосов.

Отсюда норма минимального состава смешанного хора — 12—16 человек. Такой хор может исполнять только те произведения, в которых нет разделений (*divisi*) в партиях. Хоры с минимальным составом певцов раньше имели довольно широкое распространение. Они вполне удовлетворяли практике отправления церковных служб, а позднее принимали участие в концертных выступлениях в дворянских салонах. В настоящее время минимальным составом хора принято считать 16—20 человек. Меньшие коллективы обычно называются ансамблями.

Такими же нормами принято руководствоваться и в практике однородных хоров.

Средний состав хора предполагает возможность деления каждой партии, как минимум, на две. Следовательно, он должен иметь не менее 24 человек. Обычно эти хоры имеют от 30 до 60 человек.

Исполнительские возможности среднего хора весьма значительны. Недостаточность количественного состава

¹ Музыкальная акустика Музгиз, 1954, стр. 24.

среднего хора обнаруживается при исполнении крупных сочинений с большим оркестром, а также многоголосных и многохорных сочинений. Во всех других случаях этот хор может успешно справляться с исполнительским репертуаром. Известно, что Лейпцигский хор, в котором работал Бах и в котором впервые прозвучало большинство его произведений, имел состав 20—25 человек. В составе знаменитой Сикстинской капеллы было 15—20 взрослых певцов. Хорошим примером возможностей среднего состава хора, укомплектованного высококвалифицированными певцами, является камерный хор О. Шоу. Этот коллектив, состоящий из 31 певца и небольшого камерного оркестра, имеет чрезвычайно широкий исполнительский диапазон. В его репертуаре — негритянские спиричуэллсы, разнообразные произведения для хора а cappella, такие крупные произведения, как Месса си минор Баха. Хор успешно выступает как на малых, так и на самых крупных концертных площадках.

Серьезную ошибку допускают те руководители, которые в погоне за численным составом утрачивают качественный критерий при приеме певцов в хор. Наличие в хоре певцов, не обладающих достаточными данными, тормозит рост коллектива, снижает творческую заинтересованность, расшатывает организационные устои.

Большой хор должен иметь такой состав, который обеспечил бы ему исполнение любого хорового произведения. В таких хорах обычно от 80 до 120 человек.

Вот данные о численном составе некоторых хоров:

Государственный академический русский хор СССР — 100.

Большой хор Всесоюзного радио — 95.

Ленинградская академическая капелла — 90.

Краснознаменный им. Александрова ансамбль песни и пляски Советской Армии — 100.

Государственный мужской хор Эстонской ССР — 80.

Государственный академический хор Латвийской ССР — 80.

Государственная русская республиканская капелла РСФСР — 80.

Государственная заслуженная академическая капелла УССР «Думка» — 80.

Максимальным составом хора принято считать 120 — 130 человек. Дальнейшее увеличение постоянного состава хора не способствует улучшению его исполнительских качеств. Хор утрачивает исполнительскую глубину, подвижность, ритмическую отчетливость, ансамбль становится расплывчатым, тембр партий менее интересным.

Для выступлений на торжественных собраниях, праздниках песни, на демонстрациях создаются многочисленные сводные хоры, объединяющие десятки любительских и профессиональных коллективов. Так, на традиционных праздниках песни в республиках Прибалтики выступают сводные хоры, состоящие из 30 — 40 тысяч исполнителей.

Для сводных хоров обычно подбирают не очень сложные, «броские», «плакатные» произведения. Нередко эти хоры исполняют и довольно трудные произведения крупной формы. В целом ряде городов Поволжья и Урала, например, проводилось исполнение большими сводными хорами и оркестрами «Патетической оратории» Свиридова, а сводный мужской хор, выступавший в 1965 году на празднике песни в Риге, исполнил сложное многоголосное произведение Э. Каппа «Северное побережье».

Известны случаи, когда в массовом пении принимали участие до ста и более тысяч людей. Так, автору данной книги привелось управлять хором, состоявшим из 130 тысяч участников (VI Всемирный фестиваль молодежи).

Руководство многотысячными хорами имеет свои особенности и трудности. Эти трудности, в основном, акустического порядка, связаны прежде всего с установлением ритмического ансамбля.

Вид хора — характеристика исполнительского коллектива или произведения по количеству самостоятельных хоровых партий.

По количеству самостоятельных хоровых партий хоры бывают одноголосными, двухголосными, трехголосными и т. д.

Образцы одноголосных хоров весьма многочисленны. Это, например, рабочие песни Х. Эйслера, в частности, знаменитые «Песня солидарности» («Песня единства»), «Красный вединг» и другие:

Пом-ри, впе-ред па-га-я, как мир у-бо-геть от вой-
 -ны! Бо-рять и по-беж-да-я, пом-ни, вдаль ша-
 -га-я. е-дин-ством мы силь-е-ли!
 Встань-те, всей зем-ли на-ро-ды, что-бы на-ша мощь сли-лась,
 что-бы стать зем-ле сво-бо-дой, чтоб зем-ля кор-ми-ла нас.

Возможности гармонического «расцвечивания» данного произведения минимальны (отмечено мелкими нотами в 9 и 10 тактах). Всякая попытка аранжировать подобные, одnogолосные по своей природе, произведения на многоголосный хор может привести к искажению их художественного образа.

С овладения одnogолосием начинает формироваться хоровой коллектив. Вместе с тем совершенное унисонное пение является сложнейшей формой хорового исполнительства.

Известно, что многие хоровые дирижеры, например Н. М. Данилин, много работали над унисоном в своих хорах и добивались изумительной слитности и выразительности звучания.

В хоровой литературе образцы унисонного изложения партитуры для однородных хоров довольно многочисленны, для смешанного хора встречаются значительно реже, например:

Ох, не к добру то знамень-е, князь!

Возможности изложения всех голосов смешанного хора в унисон ограничены, так как в диапазоне сопрано и басов всего лишь несколько общих звуков.

Чаще в хоровой литературе встречается октавно-унисонное изложение партитуры смешанного хора. Унисон дает возможность получать наибольшую силу звучности и применяется в моменты кульминаций:

43 Величественно (Maestoso)

Ю Сахновский „Ковыль“

Гей от зовись, степной орел се дой

Смена аккордового изложения унисоном в момент кульминации встречается очень часто:

44 *Animato assai*

А. Бородин Пролог
из оперы Князь Игорь

Sopr
Храб
рой

Alti

Ten
Сла

Bassi

Здра-ви кня-зи здра-ви сла-ва кня-зем сла-ва

ра ти сла-ва!

сла-ва храб-рой ра-ти их Сла-ва

ва Сла-ва

Акустические свойства унисона позволяют в отдельных случаях при аранжировке заменять им многоголосные аккорды. Это создает мощное компактное звучание, не снижающее общего напряжения даже в тех случаях, когда отдельные голоса оказываются в более низком регистре:

В Мурадели Бухенвальдский набат"

(Медленно выразительно) 6)

Музыкальный фрагмент в G-мажоре, 4/4 метр. Темп и характер: «Медленно выразительно». Обозначение: 6). Музыка написана для сопрано, альт, тенора и баса. В куплетах пропеты слова: бе ре ги те мир бе ре ги те мир.

Особые выразительные свойства унисона, позволяющие наиболее рельефно «подать» слово в пении, используются композиторами в драматических кульминациях:

М. Коваль, „Казнь Пугачева“
из оратории „Емельян Пугачев“

45 Медленно

Музыкальный фрагмент в G-мажоре, 3/4 метр. Темп: «Медленно». Обозначение: 45. Музыка написана для сопрано, альт, тенора и баса. В куплетах пропеты слова: В бе-лой ру-ба-хе ждет пла-хи.

К унисону нередко прибегают в окончаниях произведений, когда требуется постепенное зампранне звучности:

47 Малый хор

Т. Б.

Т. П.

Т. П.

Б.

до - бы - вать для дру-гих ба - ры - ши...

до - бы вать для дру-гих...

Ой, ду би нуш - ка, ух - нем!

pp

pp

pp

Ой, зе - ле - на - я са - ма пой - дет! По - дер - нем! По -

- дер нем! Да ух!

Двухголосное и трехголосное изложение хоровых произведений широко распространено как в гомофонно-гармонической, так и в полифонической музыке. Наиболее часто такие произведения пишутся для однородного хора. Однако имеются двух- или трехголосные произведения для смешанного хора:

48 **с. Скоро** А. Даргомыжский. „Буря мглою небо кроет“

т. Бу-ря мгло-ю не-бо кро-ет, вих-ри
Б. снеж-ныя кру-тя: то, как зверь, она завоет, то заплачет, как дитя.

Особую форму составляет смешанное двух- трехголосное. Эта форма присуща массовым песням. Хорошая партитура в таких произведениях обычно записывается на одной строчке. При исполнении в смешанном хоре часто бывает нецелесообразным делать четырехголосное гармоническое переложение хора. Для сохранения характера звучания массовой песни обычно в таких случаях применяют смешанное двух- трехголосие, т. е. голоса женского хора удваиваются голосами мужского хора:

49 Л. Радн. „Смело, товарищи, в ногу“

Сме-ло, то-ва-ри-щи, в но-гу! Ду-хом ок-реп-нем в бо-ге, бе,

Четырехголосное изложение является классической формой фактуры в смешанном хоре.

Пяти- восьмиголосное изложение встречается, в основном, в хоровых сочинениях крупной формы, а также в полифонических произведениях:

50 И. С. Бах. Месса си минор, №1-Хор

S.I
Kyrie, Kyrie eleison, eleison.

S.II
Kyrie eleison, eleison, eleison.

A.
Kyrie, Kyrie eleison, eleison.

T.
Kyrie, Kyrie eleison, eleison.

B.
Kyrie, Kyrie eleison, eleison.

50a И. С. Бах. Месса си минор, №20-Хор

Sanctus, sanctus, sanctus,

Sanctus, sanctus, sanctus,

Sanctus, sanctus, sanctus,

Sanctus, sanctus, sanctus,

Sanctus, sanctus, sanctus,

Sanctus, sanctus, sanctus,

Ниже приводятся примеры семи-, восьмиголосных хоров¹:

Н Римский-Корсаков. Хор народа
из оперы „Золотой петушок“

51 Andantino

С I
C II
A
T I
T II
B I
B II

Веч но не заб вен ный царь,
Веч но не заб вен ный царь,
Веч но не заб вен ный царь,
Веч но не заб вен ный царь,
Веч но не заб вен ный царь,
Веч но не заб вен ный царь,
Веч но не заб вен ный царь,

а
а
а
а
а
а
а

го су дарь!
вен ный царь!
го су дарь!
го су да рям го су дарь!
го су да рям го су дарь!
го су да рям го су дарь!
не заб вен ный царь!

¹ В приведенном отрывке из оперы Римского-Корсакова первые, вторые тенора и первые басы звучат в унисон. Однако в дальнейшем каждая из партий ведет самостоятельный голос.

Но чи на-встре-чу шу-ме-ли, на-
 Но чи на-встре-чу шу-ме-ли, шу-
 встре-чу, на-встре-чу шу-ме-ли, шу-
 но-чи на-встре-чу, но-чи, но-чи на-встре-чу,
 -ли, на-встре-чу но-чи,
 -ли, но-чи, на-встре-чу но-чи

встре-чу шу-ме-ли
 ме-ли, шу-ме-ли,
 на-встре-чу шу-ме-ли
 -ме-ли, шу-ме-ли
 на-встре-чу шу-ме-ли
 на-встре-чу шу-ме-ли
 шу-ме-ли

Есть произведения, написанные на двенадцать и более голосов. Чаще всего это многохорные сочинения. Словацкая песня «Три красавицы» в обработке А. Моизеса рассчитана на исполнение двенадцатиголосным мужским двуххорным составом:

Словацкая народная песня „Три красавицы“
Обработка А. Моизеса

[Allegretto con umore]

52

хсп хэй

дэум дэум дэум дэум дэум дэум

хсп хэй хсп, хсп, хсп

хсп хэй хсп

хсп, хсп, хсп

В период расцвета полифонии строгого стиля композиторы создавали хоровые произведения на 16, 20, 24 и более голосов. 8-, 10-, 12- и 15-голосные хоры есть в «Священных симфониях» Джованни Габриели. Окегему принадлежит огромный 36-голосный канон.

Многоголосные созвучия часто образуются при *divisi* (ит. *divisi* — разделенно). В отличие от самостоятельных голосов дополнительные голоса, возникающие в результате *divisi*, не получают мелодического материала и появляются эпизодически. *Divisi* обычно возникает в связи с необходимостью заполнения широких расстояний между голосами, введения недостающих ступеней гармонии, в целях создания комбинированных тембровых красок и т. д. *Divisi* несколько ослабляет силу звука, его отчетливость, снижает упругость голосов, но придает звучанию компактность, разнообразие и красочность. Голоса в *divisi*, как правило, не выписываются на самостоятельном нотоносце. Примером четырехголосного хора с *divisi* во всех голосах может служить «Соловушка» Чайковского. В ряде слу-

чаев композитор в целях заполнения разрыва между голосами и для создания компактной звучности применяет *divisi*:

53 [Медленно] П. Чайковский „Соловушка“

пес. ни петь мне, со. ло. вью не ме. ша. ли,
 ма. лых де. ток мо. их не за. би. жа. ли!

Сложен для определения количества голосов хор Василенко «Метель». Здесь в различных эпизодах партии разделяются на два, а иногда и на три голоса. Этот хор следует считать восьмиголосным и не только потому, что преобладает разделение голосов, но и в связи с мелодической самостоятельностью голосов в *divisi*.

Наиболее часто в хоровых произведениях встречается *divisi* на два голоса:

54 Grave А Ленский „Девятое января“

Их бы. ли ты. ся. чи До. вьр. чи. вой тол.



Здесь восьмиголосное созвучие возникает в результате разделения каждой партии на два голоса.

Имеется немало примеров *divisi* на три и более голосов. *Divisi* на три голоса партии басов:

Д Шостакович „Девятое января“

55 [Moderato] $\text{♩} = 124$

На у.стах мо.лит.во.ю, с ве.ро.ю в гру.ди,
с цар.ски.ми пор.тре.та.ми, с и ко.ной вне.ре.ди,

Divisi на три голоса партии теноров:

В Белый „Свадьба“

56 [Умеренно скоро]

Пусть ва.шу жизнь со.гре.ют свет.лые дни.
Сча. стья же.ла ем Со.гре.ет ва.ши

Сча. стья свет. Сча. стья свет.
- стья, сча стья.
дни, сог. ре. ет ва. ши дни.

В следующем примере шестиголосное созвучие возникает в результате *divisi* партии сопрано на четыре голоса и альтов на два голоса:

Н. Римский-Корсаков. Хор девиц царства подводного
из оперы „Садко“

37 с. [Andantino]

А. Кто в те. ре. м всту. пил, тот не вый. дет на. зад во. век.

Divisi басов на четыре голоса:

А. Аронский. Ноктюрна

58 [Весьма умеренно]

Дво. рец у. тих, у. снул га. рем, обь
я. тый не. гой без. мя. теж вой;

Divisi басов на пять голосов

59 Д. Васильев-Буглаи „Москва“

Все лея на я за . молк ла

В примере 60 удвоение сопрано и теноров разделенными голосами партии альтов укрепляет звучание мелодии, а также создает тембровое родство голосов, поющих в октаву, и тем самым улучшает качество октавного унисона:

60 Н. Римский-Корсаков. Хор „Рыбка пла“
из оперы „Садко“

[Allegro assai]

Ай, ле . ли, лт, ла . до, ай, ле . ли,
Ай, ле . ли, ле . ли, ла до, ай, ле . ли,
ле . ли, ле . ли, ла до, ле . ли,
ле . ли, ла до!

Удвоения различных голосов в октаву, сексту или терцию вносят своеобразные колористические оттенки, придают мелодии звучность и насыщенность, позволяют охватить широкий диапазон, добиться «объемности» звучания:

В Калинников „Проходят лето“

61 [Andante sostenuto] Più mosso

О сча стье п лют ся сле зы
и лют ся сле зы

В следующем примере мелодия проводится в верхнем, среднем и нижнем голосах (сопрано, тенора, вторые басы), поэтому она оказывается очень ярко и рельефно очерченной. Второй голос, удваивающий мелодию в сексту (зальты), усилен одним из средних голосов (первые басы), что создает уравновешенную звучность хора:

62 Allegro moderato e maestoso

А. Бородин. Интродукция
из оперы „Князь Игорь“

Солн цу крас но му сла ва сла ва

В хоровой литературе имеются произведения, рассчитанные на исполнение двумя, тремя, четырьмя и более самостоятельными группами. Такие произведения называются двуххорными, треххорными и т. д., в зависимости от количества хоровых групп.

Древнейшей формой двуххорной композиции является антифон (от греческого *antiphōnos* — звучащий в ответ) — песнопение, исполняемое поочередно двумя хорами. Антифонное пение широко применялось в античном театре. Начиная с I века нашей эры оно утвердилось в христианском богослужении. По мере развития светского искусства антифонное пение стало использоваться в музыкальном театре, на концертной эстраде и в массовых певческих празднествах.

Многохорные сочинения создавались в период расцвета классической полифонии строгого стиля. В частности, венецианцы (А. Габриели и другие) писали свои произведения для нескольких хоров различных составов с инструментальным сопровождением. Многохорное письмо было распространено также у нидерландских композиторов-полифонистов. Двуххорные сочинения имеются у И. С. Баха (восьмиголосные двуххорные мотеты, некоторые номера из Мессы си минор, «Страсти по Матфею» и т. д.) и у других западноевропейских композиторов.

Немало превосходных многохорных произведений создано русскими композиторами XIX и XX века. «Поражение Сенахериба», «Иисус Навин», «Эдип» Мусоргского, «Увидал из-за тучи утес», «Звезды», «По горам две хмурых тучи», «В дни, когда над сонным морем», второй и финальный хоры из кантаты «По прочтению псалма» Танеева — двуххорные произведения. Оратория «Вавилонское столпотворение» Рубинштейна — треххорное сочинение.

Значительно расширили выразительные средства многохорной музыки Прокофьев, Шостакович, Кабалевский, Шебалин, Шапорин. Много интересных произведений для двух и более хоров создано современными зарубежными композиторами.

Составы хоров в многохорных произведениях могут быть самыми различными. Так, в хоре Танеева «Звезды» первый хор имеет состав: сопрано I, сопрано II и альты, а второй: тенора I, тенора II и басы:

С. I. *respr.*
По . сре . ди светил ноч . ных, да .

ХОР 1
С. II
По . сре . ди светил ноч . ных, *espr.*

А.
По . сре . ди све тил ноч

Т. I. *respr.*
По сре . ди светил ноч

ХОР 2
Т. II
По сре . ди све .

Б.
По сре . ди све .

ле ко мер ца ю щих, *mf*

дале ко мер ца ю щих, *росо cresc. mf*

ных, дале ко мер ца ю щих, *росо cresc. mf*

- ных, дале ко мер ца ю щих, из ту

ных, дале ко мер ца ю щих, *росо cresc. mf*

тил ноч ных, дале ко мер *росо cresc. mf*

тил ноч ных, дале ко мер *росо cresc. mf*

тил ноч ных, дале ко мер

Аналогичный состав в хоре «Увидал из-за тучи утес», где первый хор — женский, а второй — мужской.

Хоровые группы в двуххорных произведениях могут быть различными по количеству исполнителей.

Многие композиторы писали хоры под названием «Эхо». Это — двуххорные сочинения, в которых сопоставляется звучность большого и малого хора (или ансамбля).

К двуххорным также относятся сочинения, в которых сопоставляются большой хор и группа корифеев. Двух-, трех-, четырех-, пятихорными являются многие оперные сцены. Разделение хора на две, три и более самостоятельных групп в операх обуславливается содержанием сценического действия. Так, в опере «Князь Игорь» Бородина — двуххорный финал I акта (хор бояр и хор женщин); в III действии оперы — несколько самостоятельных групп: хор половцев, хор половецких ханов, хор русских пленниц.

В опере «Любовь к трем апельсинам» Прокофьева в прологе поют: хор Комиков (тенора), хор Трагиких (басы), хор Лириков (сопрано и тенора), хор Пустоголовых (альты и баритоны), десять Чудаков (пять теноров и пять басов). Каждая из названных групп представляет самостоятельный хор и имеет свои художественные задачи. В целом образуется многохорная композиция.

В 6-й картине оперы «Декабристы» Шапорина хор народа (смешанный) и хор солдат (мужской) поют антифонно.

В опере «Млада» Римского-Корсакова — двуххорна сцена торга (хор первый: сопрано I, альты I, тенора I, басы I; хор второй: сопрано II, альты II, тенора II, басы II); двуххорна 2-я сцена II действия: чехи (8 альтов и 8 басов) и хор народа (полный смешанный); сцена гадания: жрецы и жрицы (8 теноров и 8 сопрано) и хор народа (полный смешанный), поющие одновременно и антифонно; треххорно «Адское коло»: злые духи (полный смешанный хор), Чернобог (12 басов, поющих в рупоры), Кашей (12 теноров); треххорен Идоложертвенный хор: жрецы и жрицы (8 сопрано и 8 теноров), чехи (8 альтов и 8 басов), хор народа (полный смешанный). Каждая группа ведет самостоятельные музыкальные линии.

6. НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ВОКАЛЬНОЙ ТЕХНИКИ

Пение — сложный процесс взаимодействия дыхания, гортани и резонаторов, поэтому в становлении любого вокально-технического навыка необходима правильная работа всех отделов голосового аппарата. Воспитание певческих навыков происходит в тесной связи с музыкальным развитием певца, усовершенствованием его слуховых представлений. Слух и мышечные ощущения рефлекторно связаны. Слуховые представления составляют ту необходимую основу, на которой развивается профессиональная техника певца. Предслышание всегда опережает пение. В мысленных слуховых представлениях возникает идеальный звук в его точной форме (высота, сила, тембр, слово), который в следующий момент должен быть воспроизведен. При этом слух контролирует соответствие воспроизведенного представленному. Таким образом, музыкальное развитие певца, его слуховая культура — база, на которой строится профессиональное певческое мастерство.

В настоящее время мы еще не располагаем единой научно обоснованной методикой пения, однако, практически установились определенные профессиональные нормы и приемы, наиболее целесообразные и приемлемые в пении.

Певческая установка. При пении следует соблюдать правильную певческую установку. Обычно рекомендуют стоять (или сидеть) прямо, но не напряженно, не сутулясь, «подтянуто». Если пение производится сидя, не следует ставить ногу на ногу, ибо это стесняет дыхание.

Правильное положение корпуса важно не только с эстетической точки зрения. Оно влияет на голосообразование. Мышечная собранность певца, связанная с хорошей певческой установкой, способствует лучшей организации звука.

Голову следует держать прямо. Поднятый вверх подбородок вызывает напряжение передней мускулатуры шеи, лишает гортань свободы и может стать причиной зажатого звука. Близко подтянутый к грудной клетке подбородок ограничивает движение челюсти. Нижняя челюсть должна двигаться естественно и свободно. Всякое напряжение жевательных мышц, распо-

ложенных впереди ушных раковин, плохо отражается на качестве звука. Артикуляция гласных и согласных не должна влиять на устойчивое положение гортани во время пения. Слова произносятся свободно, но не вяло. Активная пластичная артикуляция — важный элемент вокальной техники. Определяющим фактором здесь является качество звука, фонетическая чистота и отчетливость произношения. Всем певцам хора необходимо пользоваться едиными приемами артикуляции. Индивидуальность обнаруживается в выполнении приемов. Однако значительного различия артикуляционных форм у хоровых певцов не должно быть. Это лишает возможности установить ансамбль. Так, если один певец при произношении гласной «а» широко открывает рот, а другой почти его не открывает, их голоса не сливаются.

Некоторые певцы, взяв гласный звук, в процессе пения изменяют форму артикуляции. Это — существенный недостаток. Артикуляционная форма должна быть стабильной с начала звучания того или другого гласного и ее не следует трансформировать, если это не вызвано определенной художественной задачей.

Для произношения гласных и согласных в пении не требуется утрированной артикуляции. Всякое преувеличение лишь мешает произношению.

Немалую роль играет в пении мимика. Живое выразительное лицо необходимо для эстрадного исполнения. Невыразительные, «мертвые» лица певцов хора производят самое удручающее впечатление на слушателей. Мимика влияет также на характер звука. Многие вокальные педагоги считают, что, например, улыбка помогает формированию более яркого, светлого звука, а мрачное суровое выражение лица — затемненному, сомбрированному звучанию. Не утверждая бесспорности данного суждения, нельзя не согласиться с тем, что мимика способствует выразительности исполнения. Это хорошо знают певцы радио, которые обычно поют перед микрофоном в студии с такой же выразительной мимикой, как в концертном зале.

«Добейтесь того, чтобы ваш объект не только услышал, не только понял самый смысл фразы, но и увидел внутренним зрением то или почти то, что видите вы сами, пока говорите указанные вам слова», — говорил

К. С. Станиславский¹. Важную роль играют глаза исполнителя, его взгляд, в котором отражаются все оттенки его состояния, степень заинтересованности исполняемым произведением. «Итак, я начал рассматривать лицо слепого, но что прикажете прочитать на лице, у которого нет глаз» (*Лермонтов*, «Тамань»). Тусклый и равнодушный взгляд исполнителя «выдает» скудность его художественных чувств и представлений, его равнодушие к исполняемому. Достаточно одного-двух певцов в хоре со «слепым», «безразличным» лицом, чтобы испортить впечатление от исполнения всего коллектива.

Не нужно специально заниматься «изысканием» мимики. Если исполнение происходит в условиях полного раскрытия близких исполнителю чувств и мыслей и он свободен от физических зажимов, его лицо будет в полной мере выразительным.

Певческое дыхание. Разработке вопросов, связанных с организацией певческого дыхания, уделяется большое место в вокально-педагогической литературе, в трудах зарубежных, русских и советских педагогов-вокалистов и дирижеров. Пожалуй, ни по одному вопросу искусства пения не высказано так много подчас противоположных суждений, как по вопросу певческого дыхания. Наиболее противоречивы суждения, относящиеся к области методики обучения.

Современная вокальная педагогика придает большое значение правильной организации дыхания в процессе пения и считает, что оно играет важную роль в формировании звука, в выполнении различных технических приемов и музыкально-выразительных задач. Певцам нужно развивать дыхание, овладевать разнообразной техникой управления дыханием. Приняв в качестве наиболее целесообразного для пения грудно-брюшное дыхание, вокальная педагогика не только допускает, но и предполагает множество вариантов смещений грудного и брюшного дыхания в зависимости от индивидуальных особенностей певца и требований дидактического материала.

В вокальной педагогике выработались некоторые

¹ К. С. Станиславский. Работа актера над собой «Искусство», 1951, стр. 498

наиболее общие правила организации певческого дыхания, которые следует учитывать в работе с хором.

К важнейшим из них необходимо отнести следующие:

1. Грудно-брюшное дыхание предусматривает при вдохе расширение грудной клетки, в основном, в средней и нижней ее части с одновременным снижением купола диафрагмы, сопровождаемым расширением передней стенки живота. При вдохе не должны подниматься плечи, что свидетельствует о применении поверхностного ключичного дыхания. Певческое дыхание — несколько более глубокое, чем обычное жизненное — нередко сравнивается с дыханием пловцов или вдыханием аромата цветов. Объем вдоха и характер выдоха всегда определяется исполнительской задачей. Во время вдоха необходимо брать ровно столько воздуха, сколько требуется для исполнения музыкального построения до следующего вдоха. Не следует переполнять грудную клетку воздухом. Это вредит чистоте интонации, подвижности голоса и гибкости голосовых связок. Нельзя петь на дополнительном воздухе, не используя дыхательный. Совершенно недопустимо пение на резервном воздухе. Даже при максимальном, применяемом в пении, вдохе должно сохраниться ощущение физической легкости. Вдох должен производиться бесшумно, что свидетельствует о необходимом для пения расширении голосовой щели.

Искусство дыхания есть прежде всего искусство выдоха. Он должен быть экономным и равномерным. Умение исполнять длинные непрерывные фразы на одном дыхании, правильное распределение дыхания, регулирование его давления на связки — все это важнейшие компоненты вокальной техники, которые вырабатываются у певцов только в условиях постоянной строгой дисциплины и организованности дыхания во время пения.

Характер певческого дыхания отражается, как в зеркале, на характере звучания голоса певца. Плавное, спокойное, легкое дыхание способствует достижению красивого, легкого звука. Жесткое напряженное дыхание рождает жесткий напряженный звук. При излишнем давлении дыхания на связки они утрачивают эластичность. Легкое и спокойное дыхание не имеет ничего об-

щего с расслабленным, вялым. При всей свободе дыхания оно должно сохранять ощущение мышечной упругости, энергии движения.

2. Экономный и равномерный выдох необходим для исполнения плавных, широко распевных мелодий. Однако это далеко не единственный способ подачи дыхания во время пения. Драматические произведения, насыщенные многочисленными острыми акцентами, пунктирной ритмикой, требующие подчеркнутого произношения отдельных слов литературного текста и т. д., нуждаются в экономной, прерывистой, порой «взрывной» подаче дыхания. В некоторых случаях возникает необходимость в быстром расходовании и возобновлении дыхания.

3. Пение в нижней части диапазона требует наибольшего количества воздуха, хотя никоим образом не должно ощущаться перегрузки «нажима» на связки. При исполнении верхних звуков голоса расходуется наименьшее количество дыхания. Однако естественное увеличение затрат воздуха происходит при переходе от грудного звука к фальцету. Нужно помнить, что никоим образом нельзя усиливать напор воздушного столба. Последнее приводит к резкости и крикливости и нередко становится причиной завышения звука.

4. При выполнении быстрых пассажей и технических, подвижных мелодий дыхание должно быть легким, но очень активным.

Дыханию следует уделять большое внимание в хорошей работе. Оно, как смычок скрипача, должно быть упругим, гибким и чутким в отношении вокальных штрихов и оттенков. Сосредоточив основное внимание певцов на звуковой цели, следует посредством дыхания влиять на характер звука и нюансировку.

В хоровом пении одновременность дыхания — основа одновременности вступления. Столь же необходимо единообразие в подаче дыхания, объеме его. Возобновление дыхания всеми певцами должно производиться точно в установленные и отмеченные в партиях моменты. Обычно они совпадают с границами построений, фраз, с цезурами в музыкальном и поэтическом тексте.

В тех случаях, когда продолжительность звучания превышает физические возможности певческого голоса, применяется, так называемое, цепное дыхание, при котором смена дыхания певцами партии производится не

одновременно. При цепном дыхании два соседних певца делают вдох в разное время. При этом каждый из исполнителей стремится не делать смены дыхания на границах построений, а после вдоха незаметно «подключить» свой голос к звучащей партии. Вот один из примеров, где необходимо цепное дыхание:

Русская народная песня „Вниз по матушке по Волге“
Обработка А. Свешникова

64 Широко Энергично

Толь ко ло доч ка чер не

ет па ру са на ней бе ле ют

pp *ppp* *ppp* *ppp*

Певческая опора. Сложное комплексное чувство певческой опоры по-разному объясняется певцами и педагогами в зависимости от тех индивидуальных, часто локальных ощущений, которые стали отправными в ор-

ганизации процесса пения. В методических пособиях даются самые различные объяснения певческой опоры. Одни педагоги утверждают, что ощущение певческой опоры возникает у певца в связи с сохранением, так называемой, «вдыхательной установки» во время пения, другие связывают его с замедлением выдоха, третьи — с ощущением «звукового столба», четвертые — с повышением давления в бронхиальном дереве, пятые — с резонаторными вибрационными ощущениями и т. д. и т. п.

Одни педагоги рекомендуют своим ученикам: «пой так, будто ты поднимаешь рояль», другие говорят: «пой так, будто ты продолжаешь вдох» и т. д. Проф. Ф. Заседателей, определяя понятие певческой опоры, разделил его на два — «опора дыхания» и «опора звука»¹, а такой опытный исследователь, как Л. Работнов откровенно заявил, что термин опоры «неопределенный и неясный»². В последнее время делаются попытки дать акустико-физиологическое объяснение певческой опоры. Так, Л. Дмитриев пишет, что певческая опора есть результат акустического сопротивления верхних надгортанных резонаторов³. Иначе говоря, единой точкой зрения по поводу певческой опоры мы еще не располагаем. Как же в таком случае должен поступать дирижер хора, чем руководствоваться в своей практической работе? Как бы ни было различно толкование певческой опоры, ощущение это каждому квалифицированному певцу знакомо и является результатом правильной организации дыхания, звукообразования и резонирования голоса, правильного взаимодействия этих компонентов в процессе пения. Опора обеспечивает наилучшие качества певческого звука, его энергичность, собранность, упругость, точность, гибкость, полетность и т. д. Как только певец утрачивает ощущение опоры, звук становится вялым, рыхлым, ослабленным, лишенным надлежащей окраски. Физическое ощущение певческой опоры складывается в процессе становления нужных качеств голоса в условиях пра-

¹ См.: Ф. Ф. Заседателей. Научные основы постановки голоса. Музгиз, М., 1937.

² См. Л. Д. Работнов. Основы физиологии и патологии голоса певцов. Медгиз, М., 1932, стр. 141.

³ См. Л. Б. Дмитриев. Голособразование у певцов. Музгиз, М., 1962, стр. 53.

вильной работы певческого аппарата. Эти ощущения впоследствии закрепляются, запоминаются и помогают певцу сохранять оптимальные певческие данные своего голоса.

Звукообразование. Атака — начало звука — ответственный момент голосообразования. Атака звука воздействует на характер смыкания связок, координацию работы связок и дыхания, на качество певческого дыхания, тембр звука, формирование гласных. Неверная атака — вялость подачи звука, его несобранность, резкость, зажатость, отсутствие гибкости — может явиться причиной неправильного интонирования.

Независимо от характера примененной атаки звука необходимо соблюдать следующие условия певческого звукообразования:

1. Группа вступающих голосов хора пользуется однотипной атакой звука.

2. Перед атакой звука нужно мысленно представить его высоту, силу и характер, а также форму гласной и затем уже брать звук легко, спокойно («точным, маленьким, быстрым, коротким ударом» — Гарсна).

3. Звук с начала своего зарождения должен обладать всеми качествами: иметь точную высоту («сразу попадать на ноту» — Глинка), необходимую силу и тембр, чистую форму гласной.

4. При атаке звука не должно быть «подъездов» и шумовых призвуков; все согласные, предшествующие гласной, произносятся четко, коротко.

Принято различать три основных типа атаки: мягкая, твердая и придыхательная. Это деление условно, ибо существует множество средних вариантов, приближающихся к одному из типовых.

Мягкая атака звука характеризуется сближением связок до состояния фонаций одновременно с началом выдоха, непосредственным переходом от вдоха к звучанию голоса, минуя момент полного замыкания голосовой щели.

При твердой атаке звука голосовая щель плотно смыкается до начала выдоха. Образование звука происходит в результате «прорыва» подсвязочного воздуха сквозь сомкнутые связки.

Придыхательная атака характеризуется смыканием голосовых связок после начала выдоха, в результате

чего перед звуком образуется короткое придыхание в форме согласной «х».

Певческая практика утвердила в качестве основной, наиболее целесообразной формы звукообразования мягкую атаку звука, сохраняющую чистоту тембра и создающую условия эластичной работы связок. Твердую атаку нужно применять с большой осторожностью, наблюдая за тем, чтобы не возникало пересмыкания связок, которое рождает звук с горловым оттенком, лишает голос гибкости, беглости, эластичности, сильно затрудняет пение в верхнем регистре. Певцам необходимо владеть всеми типами атаки звука.

Различные формы атаки звука широко используются в учебной работе как средство достижения нужного качества певческого голоса. Так, если образуется вялый, расслабленный, несобранный, неточный звук, применяют твердую атаку. Для освобождения «зажатого» звука с горловым призвуком используют различные приемы, связанные с придыхательной формой звукообразования.

Певческий звук формируется на гласных, в них выявляются все качества голоса. В пении гласные произносятся чисто, полноценно, ясно. При сохранении своей акустической определенности они должны быть выравнены, звучать одинаково вокально, сохранять тембральное родство.

Как отмечалось, смена гласных во время пения производится плавно при спокойном устойчивом состоянии гортани. Это достигается не только благодаря пластичности работы артикуляционного аппарата, снятия речевых зажимов с гортани, но также путем выравнивания резкого фонетического различия гласных, сближения их артикуляционных форм. Причем, в нижней и средней части диапазона имеет место лишь некоторое сближение форм гласных. В верхнем регистре это сближение значительно больше.

Все гласные должны звучать округленно, чуть затемненно и ровно. Работая над певучестью и однотембровостью гласных, нужно стремиться к тому, чтобы наилучшие тембровые качества голоса, найденные в звучании одной из гласных, были распространены и на все другие. Целесообразно так строить упражнения, чтобы смежные гласные как в направлении осветления, так и

в направлении затемнения тембра следовали один за другим, например: а—э—и; и—э—а или а—о—у; у—о—а.

Педагоги-вокалисты считают наиболее удобной для певческой организации голоса гласную «а». «Гласная «а» самая способная для постановки голоса», — писал Варламов.

Однако гласная «а» может произноситься по-разному, обладать различными певческими качествами. Наилучшими вокальными качествами обладает «а» ясное, полное и глубокое, взятое «в самой глубине глотки» (Гарсна). Следует, — говорил М. И. Глинка, — петь «на лите-ру «а» (итальянское)» — т. е. «а» прикрытое.

Если же у певцов оказывается лучшей в вокальном отношении гласная «э», то в качестве исходной можно пользоваться ею, распространяя тембр этой гласной на другие. Посредством гласной «э» иногда воздействуют на плоско звучащую «и». Иногда же в целях придания гласной «и» прикрытого тембра ее стремятся приблизить к «ы» или «ю».

Если гласная «а» у певцов звучит открыто, ее иногда сочетают в упражнениях с гласной «о».

Тембровая пестрота гласных обычно сопровождается неровностью силы звука и изменением высоты тона при переходе от одной гласной к другой. Так, на «и» обычно голос звучит несколько выше, чем на «а» и громче, чем на «у», и т. д.

Неровность силы звука в значительной степени обуславливается тем, что «натуральные» гласные для достижения одинаковой силы звука нуждаются в различном подвязочном давлении. Наименьшее давление требуется для «и» и наибольшее — для «а». Последовательный ряд гласных, показывающий постепенное нарастание подвязочного давления, следующий: и—у—э—о—а.

Для выравнивания звука часто рекомендуют петь ряд гласных на одной высоте и с одинаковой силой. Иногда для большей собранности звука, повышения активности и точности артикуляции к гласным присоединяют согласные. Нередко в этих целях используют сонорные звуки, позволяющие лучше ощутить головное резонирование.

Однако выравнивание гласных в последовательном ряду путем упражнений еще не обеспечивает в полной

мере ровности их звучания в процессе пения со словами, в сочетаниях с согласными и в разных условиях звуковедения. Так, даже у опытных певцов хора в некоторых случаях «а», например, проявляет «тенденцию» к открытому звучанию, «е» — к плоскому и т. д. Контроль за формой гласных осуществляется постоянно в занятиях с хором.

Все академические хоры поют округлым, прикрытым звуком, выравненным на всем диапазоне голоса. Этот звук обладает лучшими тембровыми качествами, компактен, эластичен и подвижен, гибок при нюансировке. Голоса, обладающие этими качествами, хорошо сливаются в ансамбле:

Под прикрытием звука подразумевается некоторое затемнение тембра путем перестройки верхних резонаторов. Если округление звука производится посредством придания мягкому небу куполообразной формы и соответствующих форм артикуляционному аппарату, то прикрытия звука осуществляется путем перестройки (расширения) нижней части глотки.

С проблемой округления и прикрытия звука теснейшим образом связан такой важный момент в воспитании певческого голоса, как выравнивание, сглаживание регистров, сущность которого состоит в том, что благодаря смещению головного и грудного звучания голос приобретает ровность на всем диапазоне.

В занятиях с хором важно связывать некоторые наиболее общие положения, выработанные вокальной педагогикой, с практическим решением проблемы округления, прикрытия звука и выравнивания регистров. Следует помнить:

1. Верхние и нижние участки диапазона формируются только после образования хорошей середины голоса, путем постепенного распространения этого звучания вверх и вниз. Причиной неровности звучания регистров, затруднений в овладении верхним регистром в большинстве случаев является перегрузка голоса в средней части диапазона.

2. Певческий звук должен быть округлен и прикрыт на всем диапазоне голоса. Более «натуральное» звучание применяется в нижней части диапазона. Особое внимание нужно обращать на округление звуков, прилегающих к границам регистров. Переходные ноты следует

прикрывать. Это — необходимое условие верного звукообразования в верхнем регистре певческого голоса.

3. При изменении гласных изменяется форма нижней части глотки. Так, на гласной «у» она расширена, звук имеет темную окраску. На «а» глотка сужена, звук тяготеет к светлому открытому тембру. Гласные «о», «э», «и» являются промежуточными между «у», «а». Эта особенность произнесения гласных используется для получения различных тембровых оттенков. Вокализируя мелодию на одну из гласных, которая дает желаемую окраску звуку, затем приравнивают к этому звучанию исполнение мелодии с текстом. Иногда в целях достижения прикрытия отдельных гласных рекомендуют петь «а» с призвуком «о», «и» — с призвуком «ю», «е» — с четким переходом в прикрытое «э». Призвуком «у» обычно пользуются осторожно. Распространение формы гласной «у» на другие гласные ведет к прикрытому звучанию голоса. При этом голос начинает звучать глухо, затемненно, нередко ослабляется ощущение певческой опоры, снижается острота интонирования и даже возникает «недобирание», заниженное интонирование верхних нот. Поэтому прямое перенесение принципа формирования «у» на другие гласные не вполне желательно, им можно пользоваться только в сочетании с другими приемами и при наличии у певцов определенных навыков звукообразования.

4. К формированию верхних прикрытых звуков голоса следует переходить лишь после того, как найдено и закреплено нужное звучание в средней части диапазона. Поиск наиболее правильного звучания обычно начинается с примарных тонов. Примарным называют певческий звук, который среди других средних тонов голоса звучит наиболее естественно, свободно и по тембру приближается к правильному певческому тону.

5. При излишне открытом звучании голоса в средней части диапазона верхние звуки оказываются перекрытыми. Если середину сформировать слишком компактно, густым звуком, верхний регистр будет трудно прикрыть.

6. Звуки верхнего регистра целесообразно формировать при мягкой атаке, исполнять распевно, но очень активно при хорошем ощущении певческой опоры, свободы и легкости голоса. Высокие ноты не должны выпа-

дать из общей линии звуковедения, отличаться по силе от других звуков мелодии. Категорически недопустимо всякое форсирование звучности в верхней части диапазона.

7. Лирические голоса пользуются более «светлым», прикрытым звуком, чем драматические.

8. При пении прикрытым звуком необходимо сохранять ощущение певческой опоры и головного резонирования. Голос не должен звучать глухо.

9. Крайним высоким звуком голоса свойственно некоторое осветление тембра по сравнению с предшествующим участком диапазона и, особенно, с переходными нотами.

10. При формировании звука нужно всегда учитывать регистровые свойства голоса, границы регистров и использовать то звучание и тот механизм звукообразования, которые присущи данному типу голоса на данном участке диапазона.

Формы звуковедения. *Legato* — непрерывное связанное пение — основная форма звуковедения. Для достижения *legato* необходимо выразительное исполнение интонаций, фраз, ясное ощущение движения. Отчетливое мысленное представление мелодии помогает певцу правильно организовать и подготовить свой голос к исполнению мелодического рисунка. При *legato* все гласные должны быть плотно «сцеплены» между собой, их артикуляция максимально сближена. Произношение согласных, изменение высоты звука и формы гласных производится быстро, без нарушения единого потока звука. Сочетание выразительно льющейся мелодии, в которой выявляются лучшие тембровые краски голоса, с инструментальной четкостью интонирования и отчетливой дикцией и создает настоящее *legato*. При хорошем *legato* один звук, ровно выдержанный на протяжении всей своей длительности, непосредственно «переливается» в другой, без какого-либо перерыва или толчка. К наиболее распространенным недостаткам, встречающимся при исполнении *legato*, относятся:

1. «Смазывание» отдельных звуков, особенно в нисходящих мелодиях, что обычно является результатом ослабления внимания к звучанию голоса и привнесения речевого принципа скольжения.

2. Злоупотребление *portamento* при переходе от од-

ного звука к другому, что ведет к манерности и интонационной неопределенности в исполнении.

3. Подчеркивание дополнительным толчком дыхания звуковысотных изменений в мелодии.

При исполнении мелодии *non legato* звуки не связываются между собой. Разделение звуков производится кратковременной задержкой (без возобновления) дыхания перед новым звуком. В момент задержки дыхания голос быстро и четко перестраивается на новый звук, который начинается без подъездов, имея готовую форму, не требующую корректирования в процессе пения. Остановку, прекращение звучания голоса нецелесообразно выполнять за счет замыкания голосовой щели, так как это ведет к перенапряжению гортани.

При *staccato* звук исполняется коротко, после чего следует длительная пауза. Как и при других формах звуковедения, возобновление дыхания производится только на границах музыкальных фраз. Непредусмотренное, произвольное возобновление дыхания дезорганизует певческий процесс. Поток звуков, исполняемых *staccato*, должен составлять единую линию. Каждый раз заново организовывать звук не следует. Атака звука происходит посредством дыхания толчком диафрагмы и мягкой, гибкой, очень активной реакции гортани. Гласные формируются высоко, концентрированно. Паузы между звуками не следует производить с помощью замыкания голосовой щели. Это образует резкий, тяжелый звук. В целом, процесс звукообразования при *staccato* соответствует мягкой атаке, выполняемой на каждом звуке без возобновления, а лишь задержкой дыхания.

Голос на *staccato* должен звучать упруго, легко, светло, но не громко. Овладение *staccato* важно для певцов не только потому, что это один из распространенных видов звуковедения. Работа над *staccato* способствует воспитанию гибкости голоса, точности атаки звука, исправлению интонации, уничтожению «подъездов» и т. д.

Развитие подвижности голоса. Хоровая литература богата произведениями, требующими подвижности певческих голосов, технической беглости хоровых партий. Особенно много таких примеров встречается у старых мастеров. Блестящие виртуозные хоры написаны О. Ласко, Н. Окегемом, А. Габриели, Г. Аллегри, Жоскеном

Депре и другими мастерами строгого стиля. Прекрасные образцы виртуозных хоровых сочинений создали И. С. Бах, И. Гайдн и В. Моцарт. Их произведения показывают, какие огромные требования предъявляли классики к технической подготовке хоровых певцов.

Совершенной виртуозной техникой обладали русские хоры XVIII—XIX веков. В. А. Багадуров в «Очерках по истории вокальной методологии» приводит материалы, которые свидетельствуют о том, что малолетние певцы Глуховской школы блестяще исполняли сложнейшие виртуозные партии в итальянских операх¹. Синодальный хор, Петербургская певческая капелла во время гастролей за рубежом поражали слушателей не только красотой голосов и выразительностью пения, но и чистотой и блеском исполнения виртуозных произведений.

В наше время превосходное исполнение виртуозных произведений классиков и современных композиторов можно услышать в концертах Государственного академического русского хора СССР, Большого хора Всесоюзного радио, Государственного мужского хора Эстонской ССР и ряда других хоровых коллективов.

Виртуозной технической подготовленности исполнительского коллектива требуют многие произведения советских композиторов: Шостаковича, Прокофьева, Попова, Солодухо, Пашенко и многих других.

Уже с давних пор в вокальной педагогике прочно установилось мнение, подтвержденное исполнительской практикой, что работа над кантиленой и подвижностью голоса — две стороны единого процесса становления певческих навыков и что совершенствование виртуозной техники способствует выработке наилучших качеств кантилены. Постоянный тренаж голоса в исполнении подвижных произведений и упражнений помогает продлить профессиональную деятельность певца. Развитие подвижности голосов достигается прежде всего работой над соответствующим репертуаром, а также над специальными упражнениями, гаммами, арпеджио, вокализами и т. д. В этих целях могут быть использованы различные учебные пособия педагогов вокалистов и хоровые школы.

¹ В. А. Багадуров Очерки по истории вокальной методологии, ч. III. Музгиз, М., 1956, стр. 58

Определение типа певческого голоса. Правильно определить голоса певцов, распределить их по партиям — важная и далеко не легкая обязанность руководителя хора.

Основными признаками типа голоса являются его тембр и диапазон. Однако не всегда эти качества оказываются достаточно выраженными, особенно у начинающих певцов.

Нередко бывает и так, что/неправильная манера пения или отсутствие элементарных певческих навыков приводит к ошибочному суждению о голосе певца, сделанному на основании ознакомления с тембром и диапазоном голоса. Поэтому следует обращать внимание и на другие типовые признаки: положение зоны переходных нот и примарного звучания, способность к выдерживанию тесситуры, наиболее характерной для этого типа голоса, наконец, естественность артикуляции, произношения поэтического текста при пении в верхнем регистре.

Наиболее часто возникают ошибочные суждения в следующих парах голосов: драматическое сопрано — меццо-сопрано, лирическое сопрано с неполным диапазоном — лирическое меццо-сопрано; драматический тенор — лирический баритон, драматический баритон — высокий бас. Если неточность в определении типа голоса не переходит границ одной партии, эта ошибка еще не приведет к серьезным последствиям. Однако часто в этом случае певец оказывается в другой партии, не соответствующей его голосу. Это уже очень серьезная ошибка, результатом которой может явиться порча голоса. Поэтому во всех сомнительных случаях не следует делать поспешных выводов, и окончательное суждение о голосе составлять в результате неоднократного его прослушивания, по мере овладения певцом правильными певческими навыками.

7. ДИКЦИЯ И ОРФОЭПИЯ. РАБОТА С ПОЭТИЧЕСКИМ ТЕКСТОМ

Хоровое пение — это искусство, объединяющее музыку и поэзию. У хорошего хора слиты воедино свободно льющийся, естественный вокальный звук и живое выразительное слово.

Донесение до слушателей поэтического текста в значительной степени зависит от дикции хора — произношения гласных и согласных — и орфоэпии — соблюдения произносительных норм (фонетических и грамматических), принятых в данном литературном языке. «Выработка ясного, отчетливого и вместе с тем правильного произношения слов в пении является одним из важнейших элементов работы в хоре»¹.

От качества дикции в значительной степени зависит вокальная сторона исполнения. «Хорошо сказанное — наполовину спето», — говорил Ф. И. Шаляпин. И дело здесь не только в том, что слово в большинстве случаев выступает равноценным с музыкой компонентом. Хорошее произношение способствует формированию важнейших качеств певческого звука, активизирует дыхание, помогает формированию звука в «высокой позиции», достижению яркого и близкого звучания, концентрирует его, позволяет достигать наибольшей силы звучания при экономной затрате энергии.

Принято различать три вида произношения: бытовое, сценическая речь и певческое произношение. Певческое произношение ближе к сценической речи, однако между ними есть существенное различие. Голос в речи характеризуется быстрым глиссандо, неустойчивостью отдельных тонов, рефлекторными «модуляциями». В пении наибольшее внимание уделяется певческому тону, произношение ритмически строго организовано, дыхание значительно более продолжительное, чем в речи, и подчинено требованиям музыки.

Специфика певческой дикции — в нейтрализации гласных, продолжительном выдерживании звука на гласных, произношении их в разных регистрах с меньшей степенью редуцирования, чем в речи; в быстром произношении согласных с отнесением их внутри слова к последующему гласному.

Характер певческой дикции при неизменном соблюдении четкости произношения зависит от характера музыки, содержания произведения, его образности. Достаточно сравнить такие произведения, как «Смело, това-

¹ Г. Дмитриевский. Хороведение и управление хором, стр. 45

рищи, в ногу» Радина и «Теплится зорька» Чеснокова, «Попутная» Глинки и «Бухенвальдский набат» Мурадели, чтобы убедиться в этом.

При исполнении быстрых произведений следует облегчать силу звука, слова произносятся легко, «близко» и очень активно при минимальном движении артикуляционного аппарата.

В драматических произведениях, торжественных гимнах слова произносятся значительно, при более «крупной» артикуляции. В спокойных, распевных сочинениях текст произносится мягко, в маршевых — скандированно, твердо.

Как указывалось выше, все певцы хора должны овладеть навыком единообразной артикуляции. Нарушение ритмического ансамбля и отсутствие единых принципов произношения ведет к заглушению слова, к плохой хоровой дикции.

Наиболее частым недостатком является нечеткое произношение концов слов, «западение» заканчивающих слово согласных. Недостаточное внимание к этому со стороны певцов и дирижеров затрудняет понимание текста. Другой довольно распространенный недостаток — низкое интонирование согласных, в результате чего в исполнении возникают «подъезды», *glissando* в начале звука. В пении согласные нужно произносить на высоте гласных, к которым они примыкают.

В целях достижения четкой дикции некоторые руководители хоров требуют утрированного («удвоенного», «утроенного») произношения согласных. В отдельных случаях это допустимо. Однако при частом использовании этого приема исполнение утрачивает распевность, кантилену.

На качество произношения текста влияют тесситурные условия и сила звука. Как правило, в высокой тесситуре слова произносятся труднее, чем в средней. Наилучшие условия произношения текста — умеренная сила звучности.

При исполнении хором произведений, написанных в скорых темпах, нелегко добиться отчетливости в произношении многобуквенных слогов: «Вам слышно ль, близок ураган» («Марсельеза»).

Качество донесения словесного текста до слушателей во многом зависит от насыщенности оркестровой фак-

туры оркестра и от его громкости. Звук инструментов проявляет маскирующее действие на текст. В некоторых случаях (в оперных сценах, например), когда у оркестра проходит основной тематический материал и ему предоставляется преимущество в звучности по сравнению с хором, донести до слушателей словесный текст оказывается довольно трудно:

65 Moderato

М. Глинка. Польский
из оперы „Иван Сусанин“

Мы ско-ро по-кон-чим,

с хо-лоп-ской Мос-кво-ю

«Маскирующее» действие на текст оказывают и пе-
дальные голоса в хоре:

Знать во время сна силы понахлыну ли,

Знать, во время сна к безоружному

Знать к безоружному силы вражие понахлыну ли,

Знать во время сна силы

Поэтому при установлении соотношения силы звучания голосов необходимо учитывать, наряду с чисто музыкальными задачами, также и задачу донесения основного текста.

В русском языке — 5 основных гласных — а — о — у — э — и, 4 йотированных — я — ё — е — ю и ы, который рассматривается в фонетике, как и дальнего образования.

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.

Распетые гласные всегда должны звучать фонетически ясно и чисто. Редуцированное, приближенное к речевому произношение гласных допускается на коротких длительностях в скорых темпах. Редукция гласных в пении имеет различные формы. Безударные «а» и «э» ослабляются динамически и произносятся фонетически менее ярко и ясно, чем ударные, безударное «о» в большинстве случаев произносится как «а», кроме слов иностранного происхождения. Безударное «я» произносится как «я» (гряда, память), но на конце слова всегда должно звучать чисто. Произношение безударного «е» с прищепью «и», принятое в разговорной речи, в пении допускается лишь на очень кратких длительностях. В боль-

шинстве же случаев редукция «е» в пении решается динамическим ослаблением этого звука.

Сочетание двух гласных требует особой фонетической ясности. Безударное «о» в этом случае произносится как ясное «а». Два гласных внутри слова, а также на стыках слов с предлогами и частицами произносятся слитно. На стыке слов, которые имеют самостоятельные ударения, два одинаковых гласных звука, находящиеся на одной высоте, поются раздельно.

Согласные звуки распадаются на несколько групп. Сонорные согласные — м, н, л, р — звуки, которые можно петь, точно интонировать. Остальные согласные этих качеств лишены.

Шесть первых согласных русского алфавита — звонкие, произносятся с участием голосовых связок. Остальные, кроме сонорных, — глухие, в их произношении голосовые связки не участвуют. Большинство звонких и глухих согласных произносятся твердо и смягченно. Каждому из твердых и смягченных звонких согласных звуков соответствует твердый и смягченный глухой согласный звук. Сонорные все смягчаются, но парных глухих не имеют. Глухие ц, х, ч не имеют парных звонких.

Таким образом, фонетический ряд согласных звуков следующий:

звонкие б, б^б, в, в^б, г, д, д^б, ж, ж^б, з, з^б, м, м^б, н, н^б, л, л^б, р, р^б;

глухие п, п^б, ф, ф^б, к, т, т^б, ш, щ, с, с^б, ц, х, ч.

Полугласный звук «й» относится к согласным и подчиняется всем правилам произношения согласных в пении.

Редукция согласных в пении, в основном, совпадает с редукцией в сценической речи¹. В настоящем разделе будут рассмотрены лишь некоторые вопросы произношения согласных в связи с наиболее часто возникающими в хоровом пении ошибками.

¹ Правила произношения согласных изложены в целом ряде специальных пособий. Желаясь познакомиться более подробно с этим вопросом можно рекомендовать книгу «Русское литературное произношение» Р. Аванесова (Учпедгиз, М., 1954), «Орфоэпия в пении» В. Садовникова (Музгиз, М., 1958), а также «Толковый словарь русского языка» под редакцией Д. Ушакова (ГИС, М., 1935—1940), «Словарь русского языка» С. Ожегова (ГИС, М., 1953) и другие.

1. Звонкие согласные (одиночные или парные) в конце слова произносятся, как соответствующие им глухие. Перед глухими согласными звонкие также «оглушаются»: Наш парово[с] летит [ф]пер[т].

До[щ] идет.

2. Зубные (д, з, с, т) согласные перед мягкими согласными смягчаются: [д^б]венадцать, ка[з^б]нь, го[с^б]ть, ве[т^б]вей.

3. «Н», «нн» перед мягкими согласными произносятся мягко: стра[н^б]ник. «Н» перед «л» обычно произносится твердо или полумягко: сонливый.

4. «Ж» и «ш» перед мягкими согласными произносятся твердо: прежде, вешние.

5. Удвоенное «ж» в сценической речи и в пении обычно смягчается: «Ну, жу[ж^бж^б]и скорей».

6. Возвратные частицы «ся» и «сь» произносятся твердо, как «са» и «с».

7. В ряде слов сочетания «чи», «чт» произносятся как «шн», «шт»: коне[шн]о, ску[шн]о, скворе[шн]ик, [шт]о, [шт]обы.

«Ч» и «н», разделенные гласными, произносятся как «ч» и «н»: «путь мой сучен».

8. В сочетании «стн», «здн», «т» и «д» не произносятся: гру[сн]о, по[зн]о.

9. Сочетания «сш» и «зш» в середине слова и на стыке с предлогом произносятся как твердое долгое «ш», а на стыке двух самостоятельных слов — как написано: бе[шш]умно, но — произнес шёпотом.

10. Сочетания «сч» и «зч» уподобляются долгому «щ»: [щш]астье, н[щш]е[с] (исчез), изво[щш]ик.

В разговорной речи иногда встречаются просторечия, местные говоры, профессионализмы. В пении такое произношение не должно иметь место, кроме тех случаев, в основном, прямой речи, когда стилизация предусматривается содержанием произведения и обычное литературное произношение не соответствует художественной задаче. Например, в опере «Заря» Молчанова Берсенева говорит: «Подай рапóрт». Композитор предусматривает акцент на втором слоге. «Поправлять» автора здесь нецелесообразно. Берсенева — старый флотский офицер и в его речи произношение с ударением на первом слоге слова «рапóрт» было бы неестественным. Профессионализм здесь вполне оправдан:



В оратории «Двенадцать» Салманова в разделе «Смерть Катюки» есть такие слова:

Гетры серые носила,
Шоколад Миньон жрала

Этот текст вызывает необходимость «опрошенного» произнесения слова «шоколад» (ще^акалад).

В хоре Давиденко «Улица волнуется» в стихах:

Эй, вы, серые шинели
Выходите на панели

обычное литературное произношение слова «панели» с твердым «е» — «панэли» — не вяжется с общим стилем. При исполнении это слово произносят с мягким «е».

Только правильного произношения слов недостаточно, нужно раскрыть содержание текста. Первым шагом к осмысленной передаче текста является правильная расстановка логических ударений. Русский язык чрезвычайно многообразен и невозможно составить какой-либо свод правил, который подходил бы для каждого случая. Однако есть наиболее типичные для русской речи правила, их следует учитывать при определении логического ударения. В общем виде они сводятся к следующим закономерностям.

В простом предложении может быть только одно главное ударение, все остальные ударения в смысловых группах слов находятся в безусловном подчинении главному. Логические ударения ставятся в большинстве случаев на именах существительных. В сочетаниях из двух существительных ударным будет существительное, взятое в родительном падеже:

Нас ли сжалит пúлн оса!

На глаголах ударения ставятся тогда, когда глагол является основным смысловым словом (обычно стоит в конце стиха), а также в тех случаях, когда место существительного занято местоимением:

Свой стыд девичий
Для тебя забыла я

Но пруд уже застыл.

На других частях речи ударение ставится только в том случае, когда этого требует смысловое содержание фразы:

Как здесь красиво!
Так мог поступить только бесчестный человек.

Ударение ставится на сопоставляемых, перечисляемых и противопоставляемых словах, независимо от их морфологических функций:

В небе показался самолёт, за ним второй, третий

Это правило действует и в тех случаях, когда противопоставление предполагается:

Это задание выполнишь ты (если подразумевается ты, а не кто-либо другой).

В сочетании прямой речи со словами от автора главное ударение падает на прямую речь:

Прилетает ворон, кричит у колодца:
«Ты не жди напрасно сына, не вернётся!»

В пении часто смысловые акценты бывают предопределены музыкой:

68 [Allegro] Poco meno mosso М. Мусоргский., Сцена под Кромами,
из оперы „Борис Годунов“

АЛТЫ

Ку ды те к чер ту! Бо я рин без за -

зно бы, что пи.рог без на чин ки: о дин су харь

cresc sf mf p

Однако нередко музыкальный текст допускает некоторую вариантность, при этом в расстановке смысловых акцентов следует руководствоваться закономерностями логического чтения поэтического текста:

69 **Allegro moderato** Г. Свиридов Марш из „Патетической оратории“

Бейте площади бунтов, пот! Вы не гордых голодзя, града!

Мы разливаем второго потолка, перемиришь города

В первом двутакте ударение падает на слово «бунтов», как на существительное, взятое в родительном падеже. Оно совпадает с музыкальным акцентом, так как приходится на сильную долю.

Аналогично в тактах 3—4 смысловый акцент приходится на слово «голов».

В следующем четырехтакте основной смысловый акцент падает на слово «миров». Однако здесь есть и вторая, подчиненная основной вершина в первой группе слов: «Мы разливаем второго потолка...». Логическое ударение здесь приходится на имя существительное «потоп», находящееся на относительно сильном времени.

Рассмотрим еще один пример:

70 В умеренном быстром движении. Легко В. Шебалин „Зимняя дорога“

Сквозь воднистые туманы просян

Сквозь волнистые туманы

Сквозь волнистые туманы

предложения, целесообразно несколько оттенить существительное «поляны».

Итак, смысловые акценты распределяются следующим образом:

Сквозь волнистые туманы
Пробирается луна,
На печальные поляны
Льет печально свет она.

Исполнителю, имеющему дело с поэтическим текстом, необходимо знать основные принципы ритмической организации стиха, уметь правильно и художественно полноценно передавать не только содержание, но и форму поэтического произведения.

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

Силлабическое стихосложение характеризуется равным количеством слогов в строке. В зависимости от числа слогов различают: десятисложный, одиннадцатисложный, двенадцатисложный стих и т. д. Вот пример тринадцатисложного силлабического стиха:

Много видел я таких, которые противно
Не писали никому, угождая льстиво,
Да мало счастья и так возмogli достати;
А мне чего по твоей милости уж ждати?

(А. Д. Кантемир)

В данном случае строки объединяются парной женской рифмой (рифмуются смежные строки, с акцентом на предпоследнем слоге).

В песнях часто встречается восьмисложный не рифмованный силлабический стих. Ударения приходятся на разные слоги и в пении не подчеркиваются. Стих нередко делится на полустихи, имеется устойчивый словораздел, цезура между слоговыми группами:

Не ждала гостей, не ждала гостей,
Вдруг наехали, вдруг наехали

Ритм тонического стиха основан на сохранении количества ударений в строках. Безударные слоги могут давать различные вариации, поэтому тоническому стиху не свойственны однородные размерные стопы. Основные ритмические акценты нередко подчиняют себе ряд других, в результате чего возникают своеобразные сложные слова: «полечистое», «мать-сыраземля», «ветрыбуйные», «белырученьки» и т. д. Тонический тип стиха

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

В силлабо-тоническом стихе учитывается как число слогов, так и количество ударений и место их расположения. Поскольку ударения в силлабо-тоническом стихе повторяются регулярно, образуется стопа, характерная для того или другого размера.

Основных размеров пять:

Ямб — ударения падают на 2 — 4 — 6 — 8 слоги.

Хорей — ударения падают на 1 — 3 — 5 — 7 слоги.

Дактиль — ударения падают на 1 — 4 — 7 — 10 слоги.

Амфибрахий — ударения падают на 2 — 5 — 8 — 11 слоги.

Анапест — ударения падают на 3 — 6 — 12 слоги.

Ямб и хорей — двухсложные размеры; дактиль, амфибрахий и анапест — трехсложные. При определении стиха учитывается также количество стоп, входящих в стих (двухстопный, трехстопный, четырехстопный, пятистопный, шестистопный). Размеренное чередование ударных и безударных слогов в большинстве случаев соблюдается лишь, как основная тенденция. В некоторых строках отдельные стопы оказываются ослабленными и утрачивают свои акценты, в других — возникают дополнительные ударные слоги¹.

Чтобы определить размер стихотворения, необходимо проследить порядок чередования ударных и безударных слогов на протяжении нескольких строк. Только в этом случае характерные признаки размера проявятся вполне отчетливо.

Если в большинстве хоровых произведений наблюдается соответствие музыкального метра размеру стиха, то значительно реже соблюдается построчная акцен-

¹ В быстрых произведениях трудны для исполнения сочетания нескольких согласных звуков и смежные ударные слоги. В медленных произведениях оказываются наиболее трудными для артикуляции стихи, в которых между ударными слогами имеется большое количество безударных слогов и особенно в тех случаях, когда в составе этой большой группы безударных слогов находятся различные служебные слова

туация. В ряде случаев, например, в куплетной песне вообще исключается адекватная построчная музыкальная форма. Иногда композитор учитывает структуру только начальных стихов, предполагая, что последующие варианты в стихосложении будут реализованы исполнительскими средствами. Рассмотрим в качестве примера хор «Белеет парус одинокий» (стихи Лермонтова, музыка Варламова в обработке Свешникова).

Вот стихотворение Лермонтова и его построчный размер¹:

Белеет парус одинокий	— — — — —
В тумане моря голубом!	— — — — —
Что ищет он в стране далекой?	— — — — —
Что кинул он в краю родном?	— — — — —
Играют волны — ветер свищет,	— — — — —
И мачта гнется и скрипит	— — — — —
Увы, — он счастья не ищет	— — — — —
И не от счастья бежит	— — — — —
Под ним струя светлей лазури,	— — — — —
Над ним — луч солнца золотой	— — — — —
А он, мятежный, просит бури,	— — — — —
Как будто в бурях есть покой!	— — — — —

Это произведение нашло следующее музыкальное воплощение:

А. Варламов, „Белеет парус одинокий“
Обработка А. Свешникова

71 Подвижно

Белеет парус одинокий в тумане моря голубом!
Что ищет он в стране далекой? Что кинул он в краю родном?
Играют волны — ветер свищет, И мачта гнется и скрипит,
Увы, — он счастья не ищет, И не от счастья бежит.
Под ним струя светлей лазури, Над ним — луч солнца золотой.
А он, мятежный, просит бури, Как будто в бурях есть покой!

¹ Знаком ' отмечены ослабленные ударения.



У Лермонгова в первых двух строках каждой строфы ослаблены акценты первой и третьей стопы четырех-стопного ямба. В большинстве третьих и четвертых строк ударения сохранены во всех стопах, а в первой строфе даже усилены дополнительными акцентами на первых слогах. Таким образом, уже в ритме стихов заложено то эмоциональное противопоставление, которое присуще содержанию произведения. Варламов в основу своего романа положил ритм первых двух строк и сохранил найденную ритмическую форму (три восьмые за тактом) на протяжении всего произведения. Ритм сти-

хотворения не нашел адекватного отражения в музыке, и потому можно говорить о неполном соответствии романа поэтическому первоисточнику, и это несоответствие нужно преодолеть исполнительскими средствами.

Существует много различных соотношений между музыкальным и словесным текстом. Рассмотрим некоторые из них на примере народной песни.

Народная песня увлекает и волнует нас не только своей выразительной мелодией, но и текстом. Однако это не означает, что музыка и слово в песне всегда равноценны. В различных случаях один из этих компонентов приобретает ведущее значение, становится главным выразительным средством. Так, в основе протяжной лирической песни лежит широкая плавная мелодия, долгий звук на большом, часто непрерывном дыхании. Текст при этом зачастую состоит всего из одного или двух стихов, а песня отличается чрезвычайно развитой музыкальной строфой.

Влечение к распеванию красивой мелодии, любование красотой тембра человеческого голоса свойственно исполнению лирической протяжной песни в народе. Народные певцы, уделяя большое внимание отчетливой передаче содержания песни, выявляют его, главным образом, средствами музыкальными. Это сказывается и в продолжительных распевах отдельных слогов и в свободном варьировании словесных ударений (лúчина, лучíна, лучинá). Иногда же в текст песни вставляются дополнительные слоги или гласные или используется прием озвучивания согласных для свободного выразительного течения мелодии. В таких песнях, несомненно, звук преобладает над словом. Выразительное исполнение музыкального текста будет главным в интерпретации народных песен данного типа. Очень поучительна манера исполнения народных певцов. Даже в том случае, когда они озвучивают согласные, появление нового слога, как правило, не искажает словесный текст. Подчеркивая озвученные согласные мягкими ритмическими акцентами, они как бы выносят их за пределы слова.

В танцевальных, плясовых и игровых песнях, в том числе и тех, которые непосредственно могут быть и не связаны с танцем, пляской или хороводом, но написаны в этих жанрах, большое значение приобретает острая, моторная ритмика с разнообразными перемещающи-

мися акцентами. Здесь все подчиняется ритму, темпу, движению. В хорах этой группы наблюдается зачастую перенесение акцентов в словах, добавление междометий и т. д.:

Русская народная песня „Вейся, вейся, капуста!“
Обработка В. Орлова

72 Скоро

Музыкальный фрагмент в 2/4 такта, тональность D major. Включает четыре голоса: сопрано, альт, тенор и бас. Текст: Ве- чор на ка- пус- ку,

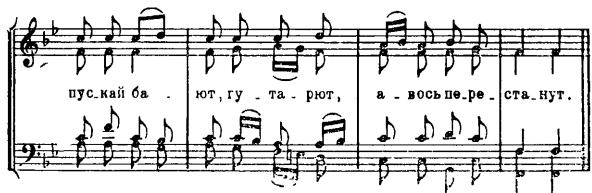
Музыкальный фрагмент в 2/4 такта, тональность D major. Включает четыре голоса: сопрано, альт, тенор и бас. Текст: ве- чор на бе- лу ю

В. Соловьев, „Смерть Катынь“
из оратория-поэмы „Двенадцать“

[Allegro molto]

12 Эх! Эх! Эх! Эх! Эх!

Музыкальный фрагмент в 4/4 такта, тональность B minor. Включает сопрано и бас. Текст: Эх, эх, по- пля- ши! Боль- но по- ля- ки хо- ро- ши! Эх!



В тех случаях, когда в скорой, моторной песне музыкальный акцент не совпадает со словесным, переносить его нельзя, так как песня тогда утратит свою жанровую характерность:

В Макаров. „Как у Волги у реки“
из сюиты „Река-богатырь“



Здесь музыкой предопределены акценты на служебном слове «как» и на предлогах «у» и «на». Изменять акценты не следует, ибо это приведет к утрате стремительности и легкости движения, плясового характера произведения. В целях смягчения нарушений произносительных норм следует ввести дополнительные акценты.

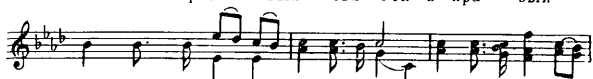
В замечательной революционной песне «Варшавянка» в припеве возникают моменты несовпадения музыкальных и словесных акцентов:

Революционная песня „Варшавянка“
Обработка В Белого

74



На бой кро.ва вый свя той и пра вый



марш, марш, впе. ред, ра бочий на. род! На бой кро.ва. вый



свя. той и пра. вый, марш, марш, впе. ред, ра бочий на. род!

Строка поэтического текста начинается безударным слогом, а мелодия — с сильной доли. Некоторые музыканты, ощущая это несоответствие, пытались «поправить» «Варшавянку». Так, издательство Юргенсона напечатало переложение «Варшавянки» для четырехголосного смешанного хора а cappella, сделанное Ю. Энгелем. Приведем припев в переложении Энгеля:

„Варшавянка“
Обработка Ю. Энгеля

74a [Tempo di marcia]



Далее Энгель счел возможным переставить текст, чтобы не возникало несовпадений в акцентах и тем самым усложнил форму стихов:



Однако все попытки «перестроить» песню не увенчались успехом. Народ не принял «поправки», ибо для мелодии этой боевой массовой революционной песни более естественно начало с сильного времени и простая повторность последних стихов в припеве.

При исполнении этой песни обычно делают два акцента: на первом слоге (акцент, predeterminedный маршевым характером) и на втором (акцент, predeterminedный произношением слова). Оба слога исполнительски связывают. Кстати, художественного противоречия здесь нет. Первый акцент возвещает начало призывного припева, осмысливается как ярко очерченный штрих атаки звука. Второй усиливает фанфарность, напряженность и стимулирует дальнейшее активное звучание песни.

В отдельных произведениях несовпадение метрических акцентов музыки и текста предусматривается замыслом композитора. Введение дополнительных акцентов, соответствующих тексту, усложняет метрическую структуру произведения и является своеобразным выразительным средством:

75 *Moderato*

Не сва.ре.ни.е же. луд.ка, си.ль.ная от - ры.ж.ка, му.чи.тель.ный

ка.шель, от.сут.стви.е сна, от.сут.стви.е ап.пе.ти.та,

Иногда при сочинении хорового произведения композитор использует лишь какой-то отрывок стихотворения («Нас веселит ручей» Гречанинова на стихи Некрасова) или отдельные строфы («Осень» Калининкова на стихи Пушкина), нередко некоторые поэтические строфы выпускаются («Анчар» Аренского на стихи Пушкина, «Зимняя дорога» Шебалина на стихи Пушкина). Немалую роль в отборе текста для хора играет форма изложения. Для хоровой музыки характерно повествование от группы людей, а не от одного человека. Кстати, это одна из причин, почему не каждый романс пригоден для хорового исполнения. Сошлемся на многие примеры, когда композитор, создавая хоровое произведение, вынужден заменять отдельные слова в поэтическом тексте по этой причине. Так, в «Зимней до-

роге» Шебалина появилась строка: «Скучно, грустно, путь мой скучен» вместо пушкинской «Грустно, Нина, путь мой скучен» или в «Зиме» Калининкова — «Где сладкий шёпот густых лесов» вместо стиха Баратынского «Где сладкий шёпот моих лесов?»

В отдельных хоровых произведениях композиторское «прочтение» поэтического текста значительно отличается от литературного первоисточника. Так, для хора «Нас веселит ручей» Гречанинов использовал часть стихотворения Некрасова «За городом». Иронический текст поэта композитор осмыслил в сугубо лирическом плане¹.

Подобные примеры довольно редки. Наоборот, большинству хоров свойственно чуткое следование за поэтическим образом, стремление воплотить в музыке не только то содержание, которое заключено в избранном для хора отрывке, но и отразить настроение всего поэтического текста, его смысловую и эмоциональную сущность. Таков, например, хор Калининкова «Зима» на стихи Баратынского. Для своего хора композитор взял лишь начало стихотворения. Мысли и чувства поэта, отождествленные с описанием ледящей зимней стужи, были созвучны настроению композитора и определили эмоциональную окраску музыкального образа.

Вот текст стихотворения Баратынского².

Где сладкий шёпот
Моих лесов?
Потоков ропот,
Цветы лугов?
Деревья голы;
Ковер зимы
Покрыв холмы,
Луга и доли.
Под ледяной
своей корою
Ручей немеет,
Все цепенеет,
Лишь ветер злой,
Бушует, воеет

И небо кроет
Седую мглой.
Зачем тоскую,
В окно слежу я
Метели лет?
Любимцу счастья
Кров от ненастья
Она дает.
Огонь трескучий
В моей печи;
Его лучи
И пыл летучий
Мне веселят
Беспечный взгляд.

¹ Эта трансформация формы художественного выражения оказалась не вполне удачной. Некоторые стихи и обороты речи в новом «прочтении» утратили свои литературные качества.

² В тексте подчеркнуты стихи, особенно важные, на наш взгляд, для понимания идеи и настроения произведения.

В тиши мечтаю
Перед живою
Его игрой
И забываю
Я бури вой.
О, PROVIDENЬE,
Благодаренье!
Забуду я
И дуновенье
Бурь бытия.
Скорбя душою,
В тоске моей,
Склонюсь главою

На сердце к ней,
И под мятежной
Метелью бед
Любовью нежной
Ее согрет,
Забуду вскоре
Крутое горе,
Как в этот миг
Забыл природы
Гробовый лик
И непогоды
Мятежный крик.

Ознакомление с поэтическим первоисточником позволяет исполнителю полнее почувствовать глубокую тоску и смятенность, которыми пронизано стихотворение. Этими настроениями, вызванными «дуновениями бурь бытия», «метелью бед», «крутым горем», была охвачена большая часть прогрессивной интеллигенции после декабрьского поражения и расправы с декабристами.

Понимание идеи произведения помогает увидеть те стороны поэтического творения, которые нашли наиболее яркое выражение в музыке, понять общественную значимость избранного для исполнения сочинения. Так, в хоре «Анчар» Аренского на стихи Пушкина звучит гневный протест против социального гнета и насилия. Наиболее яркое выражение эта идея находит в кульминации произведения (музыкального и поэтического¹), поэтому оценка П. Г. Чеснокова, который пишет, что в этих тактах «проявляется резкое расхождение композитора с поэтом: там, где поэт сожалеет, жалея («бедный раб»), композитор горячо и громко протестует»², представляется неубедительной.

При всем соответствии музыкальных образов поэтическим в хоровом произведении могут оказаться усиленными и расширенными какие-то одни стороны, в результате чего меняется соотношение образов и содержание произведения воспринимается по-новому. Пример-

¹ Не случайно сразу же после издания стихотворения генерал Бенкендорф запросил Пушкина, почему он напечатал свое произведение «без предварительного испрошения на напечатание. высочайшего дозволения».

² П. Г. Чесноков. Хор и управление им, стр. 230

ром этому может служить кантата «Весна» Рахманинова, написанная по стихотворению Некрасова. Сравнивая оба текста, мы прежде всего отмечаем полное соответствие образных характеристик.

Яркая, сочная реалистическая картина весны в первой части кантаты полностью отвечает стихам Некрасова. Средняя часть кантаты с присущей Рахманинову глубиной и выразительностью в драматической форме воссоздает образ крестьянина, его переживания и душевную борьбу. Близко к Некрасову трактуется и заключительная песня — гимн свободе личности.

Однако при соответствии образных характеристик нетрудно уловить определенное различие в подходе к решению данной темы, а отсюда и различие в композиционной структуре. У Некрасова в центре стихотворения стоит драма крестьянина. Образ «зеленого шума» лишь обрамляет и оттеняет центральную часть. У Рахманинова кантата «Весна» — произведение прежде всего лирическое. Образ весны становится основным, определяющим содержание произведения. Через картину всепобеждающего наступления весны мы воспринимаем и драматическое событие средней части.

«Рахманинов в своей кантате «Весна» с вешней щедростью даровитейшего лирика передал незабываемые впечатления от русской весны, когда действительно растет и ширится зеленый шум — шум покрывающихся листвой деревьев, птиц, речных потоков и буйных ветров, шум, в котором растворяются тягостные мрачные ссоры, бледнеет страстность гнева, и человек весь пронизывается весенним воздухом жизнерадостности и душевной ясности. Воцаряется власть природы, и музыка сама воспринимается, как вешнее цветение и прорастание, впитав в себя соки земли и устремляясь в небесную синеву, освеженная зеленым шумом»¹.

В исполнительской практике встречаются случаи, когда коллективу приходится работать над произведением, в котором словесный текст в художественном отношении значительно слабее музыкального. Иногда это

¹ Б. В. Асафьев. О русской природе и русской музыке. Избранные труды, т. IV, изд. Академии наук СССР, М., 1955, стр. 96.

бывает связано с переводом текста (например, в операх зарубежных композиторов). Приступая к работе над таким произведением, необходимо выяснить, нет ли другого перевода. Некоторые оперы имеют несколько переводов, и в этом случае или выбирают лучший вариант, или из нескольких текстов составляют новый. Так, коллектив Всесоюзного радио в своей постановке оперы «Лоэнгрин» Р. Вагнера использовал несколько имеющихся переводов текста.

Приведем другой пример. Марш из оперы «Фауст» Гуно напечатан в старых клавирах с текстом, который не только очень слаб в литературном отношении, но к тому же по своей структуре имеет много погрешностей, мешающих восприятию музыки. Исполнять произведение с таким текстом нельзя. Однако существует еще два текста к этому хору: текст, с которым опера исполняется в театрах, и текст, с которым хор поется в Краснознаменном ансамбле Советской Армии. При исполнении хора следует пользоваться одним из этих текстов.

В переводных произведениях случаи несовпадения музыкальных и словесных акцентов — явление довольно частое. Так, например, в хоре матросов из «Летучего голландца» Вагнера акценты распределяются следующим образом: «Рулевой с вахты вниз!» «Дóждались мы светлого денька» и т. д. (В немецком тексте этого несовпадения акцентов нет). При исполнении необходимо, сохраняя акцент на первом слоге, акцентировать также второй и третий слоги и все слово петь плотным звуком.

Можно назвать немало произведений, в которых ведущая роль принадлежит слову. С подобными примерами нередко приходится встречаться исполнителю в работе над хоровыми оперными речитативами, а также над некоторыми разделами кантат, ораторий и хоров а саррелла. Здесь исполнитель в своей интерпретации руководствуется прежде всего содержанием и формой литературного текста. Наиболее полная и художественно совершенная передача его становится главной задачей хорового коллектива.

Наконец, необходимо остановиться еще на одном случае взаимосвязи слова с музыкой, когда музыкальное произведение написано на традиционный церковный текст. В качестве примера рассмотрим «Crucifixus» из мессы си минор Баха.

К образу распятия часто обращались многие художники-гуманисты. Образ распятия на кресте воспринимался и трактовался ими как образ подвижничества — пожертвования жизнью для блага народа. Бах глубоко переживал страдания своего народа после Тридцатилетней войны, и, понятно, почему именно эта тема особенно волновала его и нашла свое воплощение в превосходной вокально-симфонической картине. Этот хор по глубине лирического выражения является едва ли не самым ярким из всех номеров мессы. Традиционный текст у Баха получает глубоко жизненное, гуманистическое осмысление и ярко эмоциональное выражение, человеческое, земное, чуждое религиозной отрешенности.

Приведенные примеры не исчерпывают всех разнообразных форм взаимосвязи музыки и слова в хоровых произведениях. При изучении того или другого сочинения дирижер обязан глубоко и всесторонне осмыслить оба текста, найти естественную и органичную форму исполнения. При этом необходимо, чтобы текст всегда произносился правильно (дикция, орфоэпия), чтобы он в полной мере выполнял свою логическую и смысловую функцию (логическое прочтение) и активно способствовал выявлению основной идеи произведения.

8. АНСАМБЛЬ

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

В музыке понятие ансамбль имеет несколько значений. Ансамблем называется:

- а) совместное исполнение несколькими певцами или инструменталистами музыкального произведения;
- б) небольшая группа музыкантов, совместно исполняющих музыкальные произведения;

в) музыкальные сочинения, предназначенные для исполнения небольшой группой певцов или инструменталистов;

г) коллектив, объединяющий исполнителей различных видов искусств (музыки, хореографии);

д) художественное единство при совместном исполнении, согласованность, уравновешенность всех компонентов исполнения. В этом значении, объединяющем важнейшие качества, характерные для коллективного исполнения и выражающем его специфику, и рассматривается обычно понятие ансамбль хора.

Художественное единство исполнения всегда обусловлено единством понимания образного содержания произведения всеми участниками исполнительского коллектива и общностью их профессионального мастерства. Трудно согласиться с определениями ансамбля, опирающимися только на его внешние технические признаки, как и с тенденцией разделить ансамбль на технический и художественный. Это противоречит самой природе ансамбля, идет вразрез с хоровой практикой.

Работа над однотипностью технических приемов, над ритмическим ансамблем, над выравниванием звучности связана с решением конкретной исполнительской задачи, и какой бы «сугубо технический» характер она ни носила, в ней всегда присутствует определенная художественно-выразительная цель — прообраз будущего звучания произведения. Воспитанию у певцов однотипных певческих навыков способствуют различные упражнения. Однако их роль в работе хора значительно меньше, чем в занятиях исполнителей-солистов. Профессиональное мастерство хора формируется прежде всего в работе над произведениями. Поэтому при отборе репертуара наряду с другими задачами должно учитываться и постоянное совершенствование технической подготовки коллектива, в том числе разнообразной ансамблевой техники.

Хоровое исполнение подразумевает органичное слияние индивидуальностей, умение слышать свою партию и хор в целом, приравнивать свой голос к общей звучности, гибко согласовывать свои действия с действиями других певцов, навык быстро переключаться с ведущего мелодического голоса на сопровождающий и т. д. Все эти умения и навыки формируются только в процессе

продолжительного пения в хоре и составляют важнейший раздел профессионального мастерства певца-ансамблиста.

В хоровой практике существует понятие частного и общего ансамбля. Частный ансамбль — это ансамбль однотипной по составу унисонной группы певцов хора или ансамбль партии. Общий ансамбль — это ансамбль всего хора, ансамбль сочетаний унисонных групп.

П. Г. Чесноков пишет: «Уравновешенность в силе и слитность в окраске и есть основа первого элемента хоровой звучности — частного ансамбля... Если мы выйдем из круга какой-либо одной партии и посмотрим со стороны на ее отношение к хору (как части к целому), то мы подметим стремление уже целой партии, объединенной частным ансамблем, уравновеситься в силе звука с другими партиями хора. Это стремление создает равномерное уравновешенное звучание всех хоровых партий. В результате достигается общий ансамбль хора, что и составляет полный первый элемент хоровой звучности»¹.

А. А. Егоров связывает понятие частного ансамбля с выработкой слитной «неколеблющейся» звуковой ткани, а полный ансамбль с «полным звучанием» и «динамическим равновесием»². И. П. Пономарьков в статье «Строй и ансамбль хора» отмечает, что ансамбль достигается при полной согласованности таких сторон и качеств хорового пения, как мелодия, гармония, полифония, ритм, темп, динамика, тембр³.

В этих и многих других пособиях обстоятельно и подробно рассматриваются проблемы ансамбля в связи с исполнением музыкальной стороны хоровых произведений. Однако при этом недостаточное внимание уделяется вопросам ансамблевого исполнения поэтического текста. Требования слаженности ансамбля в полной мере распространяются на все компоненты произведения.

Нельзя также согласиться с тенденцией отдельных авторов пособий по хороведению ограничить частный ансамбль сферой хоровой техники, а все художественно-

¹ П. Г. Чесноков. Хор и управление им, стр. 22.

² А. Егоров. Теория и практика работы с хором, стр. 62—63.

³ Сборник «Работа в хоре». Профиздат, 1960, стр. 204.

выразительные моменты относить к разделу общего ансамбля. И общий, и частный ансамбли в равной степени касаются технической и художественно-выразительной сторон хорового исполнения. Так, работая над частным ансамблем, исполнители добиваются не только единства технических приемов, но и выполнения нюансов, находят единые градации соподчиненности выразительных средств (в одних случаях ведущим становится вокализация мелодии, в других — подчеркнутый ритм, в третьих — произношение поэтического текста). Наконец, уже в частном ансамбле намечается единый эмоциональный тонус исполнения. А ведь это сфера художественной работы, а не только техники.

Разница состоит в том, что частный ансамбль предусматривает абсолютное единство, слитность голосов в унисонном звучании. В общем ансамбле, при соединении унисонных групп возможны разнообразные варианты соотношения силы звука, тембровых красок, характера произношения текста. Используя различные приемы хорового письма, композитор может выделить какие-то голоса или интонации и, наоборот, «убрать» другие. Дирижер, в соответствии со своими художественными представлениями, не нарушая целостности звучания, также может варьировать средствами ансамбля и силу звучания отдельных голосов, и качество произношения литературного текста в разночтениях и т. д. Таким образом, общий ансамбль, в отличие от частного, является самостоятельным выразительным средством.

Техническую основу ансамбля составляет умение певцов исполнять одновременно и слитно. Хороший ансамбль в хоре может быть создан лишь в том случае, если хор правильно скомплектован. Большая диспропорция в количественном составе певцов в партиях, неравноценность партий по качеству звучания, силе, тембру, наличие в хоре лиц, не обладающих достаточными музыкальными данными или имеющих серьезные певческие или речевые дефекты, затрудняет работу над ансамблем. Желательно, чтобы в хоре были певцы с хорошими сольными голосами, ибо их тембр влияет на качество звучания партии в целом, на тембр партии. Однако совершенно необходимо, чтобы все голоса партии были сходны по тембру и могли образовать слитное унисонное звучание. «Редко, но все же встречаются го-

лоса, тембр которых сильно разнится от типичной окраски данной партии, в силу чего они почти не имеют возможности слиться в общий тембр с ней. Таких певцов с резко обособленным тембром не следует принимать в хор»¹.

Недопустимо участие в хоре певцов с «тремолирующими» и «качающимися» голосами. Один-два таких певца могут испортить звучность большого хора. Серьезный ущерб хоровому ансамблю могут нанести голоса с резким, «горловым», «зажатым» и «плоским» звуком. Они непременно будут выделяться из ансамбля, а исправить такие певческие недостатки в условиях хора трудно. К числу наиболее «опасных» для хорового ансамбля речевых недостатков относятся «картавость», «шепелявость» и некоторые другие врожденные дефекты. Все это необходимо учитывать в процессе комплектования хора.

При размещении певцов внутри партии следует стремиться к тому, чтобы образовался постепенный переход от более легких голосов к более тяжелым, чтобы рядом находились исполнители, обладающие родственными по силе и тембру голосами.

Необходимым условием создания ансамбля является количественное и качественное равновесие хоровых партий. Группы хора должны быть укомплектованы примерно равным количеством исполнителей. Однако ориентироваться только на полное количественное равновесие нельзя. Так, если в партиях вторых сопрано и теноров оказываются певцы с наиболее тяжелыми и сильными голосами, то их должно быть меньше, чем первых сопрано и теноров. Кроме того, считается целесообразным, чтобы в смешанном хоре партия первых сопрано (основной мелодический голос) и партия вторых басов («фундамент» хоровой звучности) имели несколько больший состав, чем остальные певческие группы исполнительского коллектива.

Главное качество, которым должны обладать все певцы хора, — это музыкальность. От музыкальности певцов, более чем от их вокальных данных, зависит слаженность ансамбля. Как бы ни был хорош голос, но

¹ П. Г. Чесноков. Хор и управление им, стр. 29

если певец не обладает необходимой музыкальностью, его участие в хоре невозможно. Такой певец порой может выучить романс, сольную песню и даже оперную арию, но в хоре он петь не сможет.

В хоровом исполнительстве существуют такие понятия, как ритмический ансамбль, динамический ансамбль, вокальный ансамбль, унисонный, гармонический, полифонический ансамбли, ансамбль хора и солистов, хора и оркестра. Вопросы коллективного интонирования входят в понятие «строй хора», а произношение текста — в понятие «дикция хора».

Ритмический ансамбль включает все моменты, связанные с темпом, метром и ритмом хорового исполнения. Умение петь вместе, ритмически четко, одновременно произносить слова, гибко изменять темп, вместе брать дыхание, вступать и прекращать петь, четко выявлять метрическую структуру произведения — важнейшие качества мастерства хоровых певцов, ибо в ритмичности исполнения заключается тот порядок, без которого не может быть решена ни одна творческая задача.

Ритмическое воспитание хора — центральная задача профессионального воспитания коллектива. Оно должно осуществляться систематически и последовательно, обеспечиваться и стимулироваться репертуаром.

Исполнительский ритм связан с интонационными элементами музыки, в этом проявляется его зонная природа. Он всегда имеет музыкально-выразительное значение, и работа над ним есть также работа над музыкальной фразой, интонационным строем, содержанием произведения¹.

Каждое произведение имеет свою метрическую организацию. Старинные формы музыки типа псалмодий или старых гимнов были лишены ее, но и у них было свое организующее начало — слово, грамматические и логические акценты текста. Подобные примеры встречаются и в музыке XIX и XX веков:

¹ В задачу настоящей работы не входит всесторонний разбор проблемы исполнительского ритма. Краткие замечания по этому поводу обусловлены лишь стремлением подчеркнуть необходимость углубленной работы над ритмом в хоре

[Moderato]

76 *pp senza misura* *a tempo*

pp *pp* *pp* *pp*

Li-be-ra me, Domine, de morte ae-ter-na, in die il-la tre-men-da,

В данном случае ритмическое единство достигается дирижером путем тактирования по ударным слогам текста¹.

Простые размеры, как правило, легче для исполнения, чем сложные. Наибольшую трудность представляют смешанные размеры, в которых нет равномерной пульсации сильных и относительно сильных долей. Обычно к смешанным размерам относят пяти-семи-одиннадцатидольные, т. е. те сложные размеры, в которых количество тактовых долей выражается простыми числами. Однако смешанными могут быть и другие сложные размеры, когда внутри такта образуется неравномерная группировка долей. Такие произведения часто встречаются, например, в болгарской хоровой музыке.

Назовем некоторые из них, имеющие типичные для болгарской музыки восьми-девяти-двенадцати-четырнадцатидольные размеры:

Хор «Девичья печаль», муз. П. Стайнова: размер $\frac{8}{16}$ группируется — 3 + 2 + 3.

Народная песня «Ой, девица черноокая» в обработке П. Динева: размер $\frac{8}{8}$ группируется — 3 + 2 + 3.

Народная песня «Почему ты, Ганна, опоздала»: размер $\frac{9}{16}$ группируется — 2 + 2 + 2 + 3.

¹ Знаком Λ отмечены основные акценты, знаком | — дополнительные.

Хор «Ой, ветвистая чаша», муз. С. Обретенова: размер $\frac{9}{8}$ группируется — $3 + 2 + 3$.

Народная песня «Рада, белая Рада»: размер $\frac{14}{16}$ группируется — $2 + 3 + 2 + 2 + 3$.

Народная песня «Девушка черноглазая»: размер $\frac{12}{16}$ группируется — $2 + 3 + 2 + 2 + 3$.

Народная песня «Побилась об заклад Марийка»: размер $\frac{9}{8}$ группируется — $2 + 3 + 2 + 2^1$.

Хор «Жнецы», муз. Х. Манолова: размер $\frac{9}{16}$ группируется — $2 + 2 + 2 + 3$. Народная песня «Любовь самая верная» в обработке П. Динева: размер $\frac{9}{8}$ группируется — $2 + 2 + 2 + 3$.

Аналогичные примеры имеются и в русской хоровой музыке. Так, хор «Ой, беда идет, люди» из оперы «Сказание о невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова имеет размер $\frac{9}{8}$, который группируется $3 + 3 + 3$; $2 + 3 + 2 + 2$; $2 + 2 + 2 + 3$. Хор этот сложен для исполнения не только потому, что доли такта объединяются по принципу смешанного размера, но и потому, что группировка долей трижды изменяется, образуется переменный размер, обусловленный переменным размером стихов.

Наибольшие трудности возникают в произведениях со смешанным (или переменным) размером, написанных к тому же в быстрых темпах. При исполнении таких произведений необходимо непрерывное ощущение пульсации метрических долей, объединенных и организованных в группы. Начало каждой группы принято отмечать большим или меньшим акцентом или «нажимом» в зависимости от характера исполняемого произведения. Прекращение пульсации может привести к отклонению от ритма, а, следовательно, и к нарушению ритмического ансамбля в общем звучании хора. В песне П. Стайнова «Де бре Димо» — размер $\frac{7}{16}$ с группировкой $2 + 2 + 3$, характерной для болгарского танца «Рученица». В пределах данного размера используются различные ритмические элементы ♪ ♪ ♪ ♪; ♪ ♪ ♪ ♪; ♪ ♪ ♪.

¹ Эти, а также многие другие произведения, имеющие сложные смешанные размеры, опубликованы в сборниках: «Хоры болгарских композиторов» (Музгиз, М., 1959), «Болгарские народные песни для смешанного хора» (Музгиз, М., 1959).

Allegro

77

Де бре, Ди-мо, крив-на Ди-мо де бре,

Де бре, де бре,

Де бре, Ди мо, де бре Ди-мо!

Де бре!

Ди-мо де бре, де бре,

Ди мо, къд-ра ка-па над о-ко-то, де

Крив на Ди-мо, де бре, де бре, де бре,

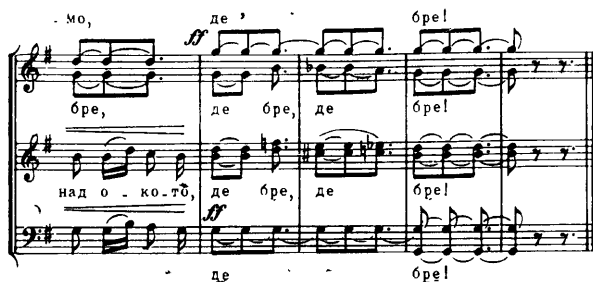
Ди мо къд-ра ка-па

Ди мо де бре, Ди

бре, де бре, Ди-мо, крив на Ди-мо, де

Ди мо! къд-ра ка-па

над о-ко-то, де бре,



Большое ритмическое разнообразие при смешанном размере представляет несомненную исполнительскую трудность для хора. На продолжительных звуках, охватывающих 3-, 5-, 7-метрических долей, певцы хора часто теряют ощущение пульсации метра, что ведет к нарушению темпа, ритма и ритмического ансамбля. В эти моменты требуется особая четкость и активность жеста дирижера.

В примере 78 для установления ритмического ансамбля необходимо, чтобы исполнители подголоска отчетливо ощущали границы долей такта в своей партии и во время пения внимательно слушали другие партии хора:

С Василенко, Дафино вино

• 8 Moderato *pp*

Да-фи-но на ше ви не так свер-ка-ет, слов-но бы.
Да-фи-но на ше ви но так свер-ка-ет слов-но бы

А

pp

а ла-и кровь. Дафи-но на-ше

а ла-я кровь вы-сту- па-ст на-ру- жу.

Как отмечалось, переменные размеры сложнее для исполнения, чем постоянные. При едином метре устанавливается определенная инерция движения, а переключение с одного метра на другой всегда сопряжено с перестройкой движения. Так, в примере 79 простая для исполнения мелодия и фактура песни сочетается с частой переменной размера, и это вносит известную трудность в установление ритмического ансамбля:

Русская народная песня „В вишневом саду“
Запись В. Орлова

79 Подвижно

В виш-не-вом са ду ка ли - на,

а воз-ле не ё ма - ли на. На ка-ли-нуш -

ке ку - куш-ка, на ма-ли-нуш - ке со - ло - вей.

Переменный метр наиболее труден для исполнения в скором темпе и при наличии в нем тактов смешанного размера:

Русская народная песня „На горушке, на горе“
Обработка О. Колесникова

80 Скоро

Т. В. *mf*

На го-рушке, на го-ре, на го-рушке, на го-ре;
на го-рушке, на го-ре, хо-ди пра-во на го-ре
у мо-лод-ца на дво-ре, у мо-лод-ца на дво-ре,
на дво-ре, на дво-ре, хо-ди пра-во на дво-ре.

Владение навыками исполнения произведений со сложными, смешанными и переменными размерами — очень важно для профессионального мастерства хорошего коллектива. В современной музыке смешанные размеры получают все большее распространение не только в сочинениях малой формы, но и в крупных хоровых произведениях. Вот некоторые из наиболее популярных произведений советских композиторов, где использованы смешанные размеры:

А. Г. Арутюнян, «Кантата о Родине», первая и третья части (пятидольный метр).

Д. С. Васильев-Буглай, «Баллада о Смолячкове» (фуга с переменным размером $\frac{5}{4}$ $\frac{7}{4}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{4}{4}$).

Д. Д. Шостакович, «Песнь о лесах» (в финале фуга $\frac{7}{4}$).

Г. В. Свиридов, «Памяти Сергея Есенина» и т. д.

Много хоров с усложненной метрической структурой встречается в операх советских композиторов.

Часто причиной нарушения ансамбля являются сложные взаимоотношения, противоречия, в которые вступают ритм и метр.

Классическим примером таких «противоречий» может служить вальс с двудольной периодичностью ритмического рисунка:

И. Брамс „Schicksalslied“

81 Allegro

Was, ser von Klip pe

zu Klip pe ge wor fen,

В следующем примере пятидольный метр произведения не совпадает с метрической структурой мелодии и текста (дирижируется по двухдольной схеме):

Н Римский-Корсаков Хор „С крепкий дуб тебе повырасти
из оперы Сказка о царе Салтане,
82 [Allegro moderato]

Бо же дай то, бо же дай то бо же

Затруднения вызывают синкопы, особенно в поли-
ритмической хоровой фактуре:

Словацкая народная песня „Три красавицы“
Обработка А. Мойзеса

83 Allegretto con umore

дзум дзум дзум дзум дзум дзум дзум дзум
Хоп, хоп, хоп, хэй! хоп хэй! хэй!

хоп, хоп, хоп, хоп, хоп.

хоп хэй! Хэй! Хэй! Хэй! Хоп,хоп,хоп!

хоп, хоп, хоп, хоп!

хоп, хэй! Хэй! Хэй! Хэй! Хоп,хоп,хоп!

хоп, хоп, хоп, хоп!

хоп

Здесь продолжительное сочетание акцентированных долей в партии басов с синкопами в партии теноров может вызвать нарушение ритмического ансамбля.

Трудными являются пунктирные ритмы, более характерные для инструментальной музыки:

84 [Allegro non troppo] Ц Кюя..Грозовые тучи

pp *cresc*

Мрач.ны и тем.ны,как у часть близкой,бес.по.щад.ной бра

Мрач.ны и тем.ны,как у часть близкой,бес.по.щад.ной бра

Мрач.ны и тем.ны,как у часть близкой,бес.по.щад.ной бра

тем ны по.л

ви, не бес.ныхратни.ков пол ки;
 ви, не бес.ныхратни.ков пол. ки;
 ни, не бес.ныхратни.ков пол. ки, не бес.ныхратни.ков пол

ки не бес.

pp cresc.
 подня.ты по вет.ру, под ня ты по вет ру их для
pp cresc.
 подня.ты по вет.ру, под ня ты по вет ру их для
pp
 -ки, подня.ты по вет.ру, под ня ты по вет ру их для

тем ны пол

ни, и ре.жут воз.дух ши.ша ки.
 ни, и ре.жут воз.дух ши.ша ки, сверка я в тем.но.те.
 ни, и ре.жут воз.дух ши.ша ки, сверка я в тем.но.те.

ки не бес.

При исполнении этого произведения короткая шестнадцатая при многократном повторении «снашивается», теряет свою остроту. Для сохранения ритма необходимо всякий раз после «удара» сокращать силу звучности, а последующую шестнадцатую исполнять легко, коротко и остро, непосредственно перед следующим ударом, как бы «привязывая» ее к началу новой доли. Ритмическая сложность хора усугубляется тем, что в ряде эпизодов пунктирный ритм перемежается с триолями.

В быстрых произведениях, имеющих размер $\frac{6}{8}$ и $\frac{9}{8}$, в ритмической фигуре ♪ ♪ ♪ певцы хора нередко сбиваются на ритм ♪ ♪ ♪ . Еще большую трудность представляют ритмы ♪ ♪ ♪ ; ♪ ♪ ♪ . Наконец, редкий случай в хоровой музыке — применение полиметрии — весьма трудный для ансамблевого исполнения:

Н. Лысенко. Хор „Туман хвильями дягае“
из оперы „Утоплена“, I д.

[Andante poco moderato]

85

С. А. Ох, і там за садом вино гра.

Т. бо три

бо три ва . є йо . го до . ля,

Б. бо три ва . є

Некоторые композиторы тщательно фиксируют свои требования в отношении темпа указаниями метронома, и это, бесспорно, облегчает исполнительскую задачу.

В большинстве же произведений имеются только словесные темповые указания, а иногда авторские ремарки касаются больше характера исполнения. Во всех этих случаях дирижер должен сам определить правильный темп.

В пределах норм, не искажающих содержание и форму произведения, исполнительское решение темпа может иметь различные варианты, причем в одних случаях (например, «Реквием» Моцарта) эти варианты возможности уже, в других — несколько шире (например, некоторые русские народные песни).

На темп в ряде случаев влияет и масса исполнительской звучности. Так, при исполнении торжественных, динамически насыщенных произведений большим хором и оркестром можно взять более широкий, медленный темп, чем при исполнении малым хором с фортепиано.

Роль правильного темпа огромна. Неверно взятый темп отрицательно отражается на всех элементах исполнения, которое утрачивает естественность, выразительность, становится неуверенным, обнаруживает «неожиданные» дефекты. Особенно сильно сказывается на качестве исполнения слишком быстрый темп в оживленных произведениях и чрезмерно замедленный в медленных. Так, достаточно немного перейти допустимые границы скорого темпа, как качество исполнения резко ухудшится: утратится отчетливость ритма и слова, разрушится ансамбль и строй.

При исполнении произведений, написанных в быстром темпе, дирижеры часто переходят на тактирование укрупненными метрическими единицами. Однако пульсация действительных единиц метра должна быть ясно ощутима. При отсутствии ее перестает восприниматься темп и фактически оказывается замененным вдвое или втрое уменьшенным.

Исполняя медленные произведения, необходимо следить за тем, чтобы сохранялось ощущение целостных музыкально-звуковых комплексов. При чрезмерно замедленном темпе эта целостность утрачивается, исполнение становится вялым, статичным, мелодия распадается на отдельные звуки, ритм теряет свою импульсивность, нарушаются ощущения функциональных связей гармонии, возникает расплывчатость формы. В целях сохранения ритмического ансамбля иногда

пользуются дроблением долей, принятых за единицу метра. Так, например, в хоре «Болят мои скоры ноженьки» из оперы «Евгений Онегин» Чайковского при размере $\frac{4}{4}$ производится отсчет восьмых (дирижируется по восьмидольной схеме). Однако дробление долей не должно приводить к изменению метра. Следует сохранять предусмотренную автором метрическую пульсацию.

Многие произведения основываются на едином темпе, который должен строго выдерживаться от начала до конца произведения. Сохранение единого темпа зависит прежде всего от дирижера. Однако очень важно, чтобы и у хора было хорошо организованное чувство темпа. Тенденция к ускорению быстрого темпа нередко возникает у певцов в связи с отсутствием прочной опоры на метр. В медленных произведениях неровность, суетливость, стремление к ускорению наиболее часто проявляется в малых ритмических длительностях. Так, размеренные плавные мелодические ходы у И. С. Баха, Моцарта часто сочетаются с движением мелкими длительностями (восьмыми, шестнадцатыми); при исполнении их и могут возникнуть ускорения:

86 Andante moderato В Моцарт Месса до минор, „Kyrie“

S. son Kyrie eleison, eleison, eleison

A. Kyrie eleison, eleison, eleison

eleison, eleison, eleison, eleison, eleison, eleison

son, eleison, eleison, eleison

В примере из мессы Моцарта до минор шестнадцатые должны сливаться с широкими ходами восьмых в едином потоке распевной мелодии. Всякое стремление к облегченному исполнению мелких длительностей по принципу украшений непременно нарушит плавный ход мелодии и может вызвать неровность движения.

Отклонение от темпа нередко возникает в моменты выполнения *crescendo* и *diminuendo*. У некоторых певцов это происходит неосознанно в связи с общим повышением или понижением напряжения, а у других в силу привычки связывать *crescendo* с *accelerando*, *diminuendo* с *rallentando*. Кстати, это «правило» зафиксировано П. Г. Чесноковым в книге «Хор и управление им»¹, и хотя несостоятельность его очевидна, оно еще бытует среди некоторых музыкантов. Дирижеру необходимо проявить большую активность и волю к сохранению темпа при первых же признаках отклонения.

Важным и ответственным моментом является смена темпов. В условиях хорового исполнения смена темпов должна всегда осуществляться на основе унифицированных исполнительских принципов. Разностильность приемов, несоблюдение единства осложняет и ухудшает исполнение.

При сопоставлении темпов необходимо 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 дирижера должен быть предельно четким.

Вступлению хора в новом темпе должен предшествовать ясный ауттакт, который при переходе от медленного темпа к быстрому выполняется за счет «отщепления» от последней метрической доли первого построения части времени, равной скорости доли нового такта. При переходе от быстрого темпа к медленному ауттакт выполняется за счет последней доли первого построения и люфтваузы, образующейся между построениями:

¹ См. П. Г. Чесноков. Хор и управление им, стр. 105

М Мусоргский. Хор „Не сокол летит по поднебесью“
на оперы „Борис Годунов“

87

Moderato $\text{♩} = 83$

Сла ва Бо ри со. ву! Сла ва!

f

Più mosso $\text{♩} = 112$

Стой, ба. бы!

cresc *f*

Ду бин. ки у бо я ри. на не вид но

p

В приведенном примере предусматривается переход от более медленного темпа к более быстрому путем их сопоставлений. Важно, чтобы заключительный такт куплета песни не был сокращен во времени — был исполнен без ускорения или замедления. Четко протактировав все четыре доли последнего такта, дирижер в конце последней доли показывает аутфакт, соответствующий метрономическому обозначению $\text{♩} = 112$ и на «раз» дает вступление новому эпизоду. Необходимо тщательно протактировать все доли первых тактов, чтобы окончательно закрепить измененный темп.

При исполнении следующего примера между построениями образуется цезура более длительная, чем отмеченная в нотной записи, поскольку хору необходим аутфакт перед началом второго построения:

Чувашская народная песня „Свадебная“
Обработка М. Ковалёва

85 Живо

Федя мой дружок

Федя-милый мой соколик Федя-мой дружок

Медленное

Чу, рано поутру птички песенки в бо-ру.

К исполнительским трудностям нужно отнести примеры многократного возвращения к первоначальному темпу. Так, в хоре П. Г. Чеснокова «Дубинушка» в качестве рефрена используется подлинная народная песня, которая чередуется с разнообразными и свободными по темпу эпизодами. Все проведения песни должны выполняться строго в едином темпе, иначе произведение утратит целостность формы. С аналогичными задачами дирижер часто встречается при исполнении оперных сцен, в которых по ходу развития сюжета многократно возникают лейтмотивы или повторяющиеся эпизоды.

Почти ни одно музыкальное произведение не обходится без постепенных изменений темпа. Как правило, проще для исполнения изменения темпа, осуществляемые посредством коротких *accelerando* или *rallentando*. Однако в тех случаях, когда ускорение связано со сменой метра, могут возникнуть немалые исполнительские затруднения:

Н Римский-Корсаков. Фугато
из оперы „Снегурочка“

89 *Andante molto sostenuto* ♩ = 60 (♩ = 120) *pp*

не был ни ра зу по ру ган из ме.но ю,
на.ши де ви.цы не зна.ли об ма.на, не
кой, на.ши де ви.цы чер.ной о.би ды

чер. ной о - би - до - ю брач. ный ве - нок у нас,
 зна - ли о - би - ды;
 не зна - ли, не зна - ли;

Poco accelerando

p cresc.

не был ни ра зу по
 не был ни ра зу по
 не был ни ра зу по
mf cresc.
 не были ра - зу по ру ган из ме - но ю,
mf cresc.

ру ган из ме но ю

ру ган из ме но ю

ру ган из ме но ю

чер ной о би до ю бра ч ный ве нок у нас

Allegro $\text{♩} = 126$

де ви цы не зна ли

де ви цы не зна ли

де ви цы не зна ли

не был ни

Учитывая скорость пульсации метрических долей, целесообразно при вступлении темы в партии басов, не меняя начального темпа ($\text{♩} = 120$), переключиться на укрупненный отсчет долей (по три на удар), а затем постепенно ускорить темп более чем вдвое и перейти на тактирование в новом построении на $3/4$ ($\text{♩} = 126$), сохраняя ощущение пульсации восьмых, по меньшей мере, до второго такта *Allegro*.

Наибольшую трудность представляют постепенные продолжительные изменения темпа, охватывающие иногда целые периоды и даже части произведений («Весна» Рахманинова, «Поет зима» из поэмы «Памяти Сергея Есенина» Свиридова и т. д.).

Особое значение имеет *rubato*. *Rubato* — одно из важнейших средств, способствующих жизненности, пластичности, выразительности исполнения. Искусство *rubato* — в умении найти живое ритмическое дыхание музыки и слова, почувствовать и раскрыть незафиксированные в нотах, тончайшие оттенки движения, отклонения от метра и ритма, связанные с интонационной выразительностью музыки и поэтического текста. *Rubato* только тогда хорошо, когда оно не надуманно, естественно, когда в нем нет резких, «угловатых» сдвигов и изменений, когда ритмическая «вольность» обусловлена тем внутренним ритмом, который заложен в самом произведении. «К свободе фраз, — говорит Г. Г. Нейгауз, — надо идти через строгое ограничение себя в динамике и ритме»¹.

Rubato может выражаться в мельчайших отклонениях продолжительности отдельных звуков, то есть находится в сфере ритма. Но оно может производиться также и в масштабе музыкальных фраз, предложений и т. д. Мельчайшие отклонения от точного ритма возникают в связи с выразительным произношением поэтического текста. Это — естественные и необходимые отклонения, отсутствие которых приводит к пению «по слогам».

В примере 90 несколько расширенными окажутся звуки, соответствующие ударным слогам: «Октябрь уж

¹ См.: «Мастера советской пианистической школы». Музгиз, 1954, стр. 199.

наступил...», и это расширение потребует компенсации за счет произношения безударных слогов:

В. Калинин. „Осень“

90 Умеренно

C.
 A.
 T. Октябрь уж насту пил, уж ро.ща от.ря. ха.ет

Rubato, связанное с выразительным произношением словесного текста, не должно однако искажать ритм (превращать, скажем, восьмые в восьмую с точкой и шестнадцатую и т. д.). Характер *rubato* обуславливается жанром, стилем и формой произведения. Так, в сочинениях крупной формы, предназначенных для исполнения с симфоническим оркестром, не будут иметь место мелкие ритмические нюансы, присущие камерным хоровым произведениям.

В произведениях Баха, Моцарта, Гайдна *rubato* будет очень незначительным. Наоборот, в произведениях композиторов-романтиков временные отклонения — значительны, что связано с определенной декламационностью музыкального языка.

В примере 91 размеренное покачивание мелодии мягко подчеркивается чуть заметным расширением каждой первой восьмой. Динамические нюансы и тончайшие темповые изменения делают более ощутимым движение к сильным и относительно сильным долям. В конце предложения происходит постепенное сокращение силы звука и более заметное замедление темпа:

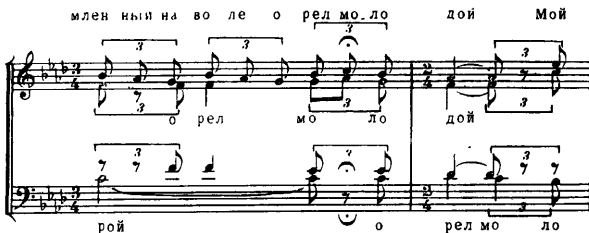
91 [Andantino] С. Танеев. „Вечер“

[я] чай ка
 Ка ча.е.т.ся бе.ла я пе.на у се.ро го



В многоголосных хоровых произведениях *rubato* часто связано с драматургией произведения:

Русская народная песня „Узник“
Обработка А. Давиденко





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

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

Хор Давиденко «Узник» имеет на первый взгляд несложную хоровую партитуру подголосочно-имитационного склада, укладываемую в форму куплетной песни с расширением и дополнением в третьем куплете. Однако хоровым дирижерам хорошо известно, что это произведение включает значительные исполнительские трудности и по силам лишь весьма подвинутому хорошему коллективу. Многие трудности, в частности, связаны с переменностью темпа. Темповая вариантность куплетов, обилие фермат, *rubato*, естественно вытекающие из содержания поэтического текста, строения мелодии и хоровой фактуры, наконец, сложный ритм произведения — все это требует исполнительской гибкости и ансамблевой слаженности.

Первый куплет песни — сосредоточенно-сдержанный, повествовательный. Повторность в рисунке мелодии таит опасность некоторой статичности в исполнении. Чтобы избежать этого, необходимо все движение (используя приемы *tempo rubato*) направить к кульминации первой фразы, к началу третьей доли такта, после чего сделать некоторое замедление, округляющее фразу. В этот момент звучит отголосок темы в увеличении в партии басов, более статичный, лишенный волевой устремленности. Так образуется своеобразная экспозиция двух начал: одно — активное, целеустремленное, выражающее порыв к свободе и борьбе, другое — статичное, ослабленное, мрачное.

Агогические изменения в дальнейшем развитии первого куплета связаны с выявлением смысловых вершин поэтического текста (на словах «товарищ», «крылом», «пищу»). Исполнительское решение основывается на подчеркивании речитативного начала, не нарушающего, однако, общего распевного характера. В заключении куплета целесообразно сделать некоторое замедление темпа, хотя это не отмечено в партитуре.

Второй куплет песни, соответственно содержанию пушкинского текста — значительно более активный. Движение становится интенсивным, темп более скорый. Остановки, которые имели место в первом куплете, здесь уже нежелательны. В большинстве случаев они могут лишь едва намечаться в местах, отмеченных ферматами. Нежелательно и замедление в конце куплета.

Содержание текста третьего куплета — гимн свободе. Кульминация и расширенное заключение куплета определяют характер исполнения. Третий куплет хора звучит насыщенно, широко, распевно. Слова произносятся «крупно», значительно. Еще ярче выявляются вершины в смысловых группах словесного текста средствами динамики, агогики и дикции. Во многих, наиболее удачных исполнительских решениях кульминация берется в медленном темпе путем постепенного наращивания силы звука во всех голосах от *pianissimo* до *fortissimo*. После кульминации моменты, исполняемые подчеркнуто строго, в темпе, чередуются с моментами свободно-речитативными, декламационными.

Описанный вариант интерпретации, конечно, не является единственным. Возможны и другие решения. Нужно только помнить, что исполнительские приемы и средства всегда определяются содержанием, стилем и характером произведения.

Динамический ансамбль (греч. *dinamis* — сила) — уравнированность по силе голосов внутри партии и согласованность громкости звучания хоровых партий в общем ансамбле.

Чем богаче палитра динамических красок хора, тем больше его возможности в создании разнообразных художественных образов. Экспрессивность нюансировки не совместима с применением форсированной звучности. Хоровое пение всегда должно сохранять полноту тембровых красок, мягкость звучания голосов, соразмеренность оттенков. Расширение динамических возможностей хора достигается не увеличением абсолютной громкости на *fortissimo*, а воспитанием навыков распределения звучности, умелой подготовкой кульминаций, формированием красивого выразительного *pianissimo*.

Forte у певца, обладающего большим голосом, будет громче, чем у певца, обладающего меньшей силой звука. В хоре голоса должны быть выравнены. Устанавливается это равновесие прежде всего в неподвижных нюансах. Более сложную форму динамического ансамбля представляют подвижные нюансы. Для создания единства в выполнении подвижных нюансов, наряду с развитием навыков слухового контроля необходимо воспитание у всех исполнителей одинаковых приемов и принципов регулирования громкости звука.

Воздействие на силу звучания голосов посредством певческого дыхания, выработка однородности работы дыхания является основным моментом в создании ансамбля.

Качество динамического ансамбля во многом обуславливается фактурой произведения. В разделе «Певческие голоса и хоровые партии» рассматривались динамические возможности певческих голосов на различных участках диапазона. Использование динамических нюансов, соответствующих естественной природе звучания партий на данной высоте, создает благоприятные условия для ансамблевого звучания. Однако, слитность трудно достигается на крайних звуках диапазона певческих голосов.

Иногда отмеченные в партитуре нюансы превышают исполнительские возможности хоровых партий на данном участке диапазона. Так, в хоре «Во тьме кружится шар земной» Сахновского имеются следующие примеры:



В первом случае от сопрано требуется в высоком регистре исполнять мелодию *ppp*, а во втором от альтов в низком регистре *fff*. Воспринимать эти авторские указания в абсолютной значимости указанных нюансов нельзя, ибо это противоречит природе певческих голосов. Поэтому следует добиваться наиболее тихого звучания в первом случае и наиболее громкого — во втором, в рамках данных регистровых возможностей.

У Василенко (пример 94) в партитуре обозначено постепенное усиление звука от *pianissimo* до *forte*. В условиях низкой tessitura альты и вторые басы смогут довести силу звука только до *mezzo forte*. Tessitura теноров позволяет исполнять *forte*. Попытка постепенно

усилить общую хоровую звучность до *forte* привела бы к форсированному звучанию нижних голосов мужского и женского хора или к нарушению ансамбля:

С. Василенко., Метель

[Петоропливо, подвижно]

94

Мнит. ся мне: ночь ю меж бе лых бе рез

Мнит. ся мне: ночь ю меж бе лых бе рез

Смотрит мо роз

бро. дит вту. ман. ном си. я. ныи мо. роз.

Смотрит мо. роз

бро. дит вту. ман. ном си. я. ныи мо. роз.

Существуют понятия: естественный и искусственный ансамбль, ансамблирующие и неансамблирующие аккорды.

В пособиях по хороведению обычно указывается, что естественный ансамбль и ансамблирующие аккорды образуются при сочетании голосов, находящихся в оди-

наковых тесситурных условиях, неансамблирующие аккорды и искусственный ансамбль возникают в тех случаях, когда сочетаются голоса, находящиеся в различных тесситурных условиях. Так, А. А. Егоров пишет: «Ансамбль хорового коллектива будет естественным при условии сохранения равномерного использования регистров каждой отдельной голосовой партии... Ансамбль, .. в котором нарушена равномерность использования регистров каждой отдельной голосовой партии, следует отнести к хоровым ансамблям искусственного вида»¹.

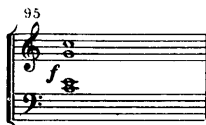
Близкое этому определение дает и Г. А. Дмитриевский. «Ансамбль при равномерном использовании тесситурных условий (или все поют высоко, или все низко, или все голоса находятся в средних регистрах) — такой ансамбль называют естественным... Ансамбль при неравномерном использовании тесситурных условий (то есть, когда одни партии поют высоко, другие низко) — такой ансамбль называется искусственным»².

В других пособиях по хороведению понятия «искусственного» и «естественного» ансамбля трактуются аналогично. Эти определения вполне справедливы по отношению к значительной части хоровых произведений, но далеко не всех, и потому нуждаются в некотором уточнении. Если бы композиторы руководствовались только этими правилами, то возможности хорового письма оказались бы значительно более ограниченными, чем есть на самом деле. Даже у крупнейших композиторов, прекрасно владеющих мастерством хорового письма, правило регистрового единообразия в голосах, образующих созвучия, очень часто не соблюдается, однако во время исполнения образуется естественное равновесие в звучании всех голосовых линий. Более того, утверждая в качестве неременного условия естественного ансамбля наличие во всех голосах единой тесситуры, мы вынуждены будем признать, что (при отсутствии *divisi* в хоровых партиях) тесное расположение аккордов в смешанных хорах, а широкое в однородных нежелательны, ибо они

¹ А. Егоров. Теория и практика работы с хором, стр. 71—73

² Г. А. Дмитриевский. Хороведение и управление хором.
стр. 47

стребуют искусственных приемов уравнивания звучности. Несостоятельность такого суждения очевидна. П. Г. Чесноков приводит следующий пример неансамблирующего сочетания голосов:



Этот пример точен, но только при нюансе forte. При менее громком звучании хора необходимость в использовании искусственного ансамбля отпадает.

Как просто и естественно сливаются хоровые голоса в следующем примере, хотя их расположение очень близко к формуле неансамблирующего сочетания голосов, приведенной П. Г. Чесноковым:

В. Шебакин. „Зимняя дорога“

96 [В умеренно быстром движении. Легко]

This musical example, labeled 96, is for a vocal quartet (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2) in 4/4 time with a key signature of two flats. The tempo and mood are marked as "В умеренно быстром движении. Легко". The lyrics are in Russian: "Скуч но, груст но: путь мой ску - чен". The notation shows a smooth harmonic progression where the voices blend well, contrasting with the previous example.

На различных участках диапазона певческим голосам присущи определенные динамические зоны, в пределах которых возможна разнообразная нюансировка. Если требуемая сила звука не превышает вокальных возможностей голосов, то при всем различии их tessitura условий голоса будут уравниваться в естественном ансамбле. Так, учитывая возможности легкого микстового и фальцетного звучания мужских голосов

(особенно теноров), композиторы часто используют сочетание нижнего и среднего регистров женской группы хора с высоким регистром мужского. При небольшой силе звука это создает уравновешенную звучность:

37 [Неторопливо, легко] В. Калинин. „Звезды меркнут“

Да - ле - ко, да - ле - ко ко - ло - коль - чик зве -

- нит, ры - ба - ки в ша - ла - шах про - бу - ди - ли - ся.

Вопрос о применении естественного или искусственного ансамбля нужно решать с учетом той формы равновесия голосов (абсолютного или относительного), которая требуется в данном конкретном случае.

В примере 98 во всех голосах автором указан нюанс *forte*. Однако при максимально насыщенной звучности сопрано, альты и басы, поющие в условиях средней и низкой тесситуры, по абсолютной громкости и тембровой яркости будут уступать тенорам, поющим с тем же нюансом, но в условиях высокой тесситуры. У теноров — основной тематический материал. Их естественное выделение из общего ансамбля соответствует художественному замыслу композитора:

уш - ли. Вновь вгля-дись, и тьмы за тьма-ми

Вновь вгля-дись, и тьмы за тьма - ми

Вновь вгля-дись, и тьмы за тьма ми у - то -

у - то - мят твой роб - кий взгляд:

у - то - мят твой роб - кий взгляд:

у - мят твой роб - кий взгляд: -

Данный пример является прекрасным образцом естественного ансамблевого сочетания голосов. Более того, если бы партия теноров, как и остальные партии, была написана в средней или низкой тесситуре, то при исполнении пришлось бы применять искусственный ансамбль в целях выделения данного голоса из общего звучания.

Естественный ансамбль образуется в том случае, когда при определенном показателе силы звука исполнительские составы и тесситурные условия всех групп голосов обеспечивают необходимое динамическое равновесие (абсолютное или относительное в зависимости от склада хоровой фактуры). В противоположном случае применяется искусственный ансамбль.

Искусственный ансамбль необходим:

а) при недостаточной укомплектованности хоровых партий в исполнительском коллективе;

б) при *divisi* в отдельных голосах, образующем ослабленные голосовые группы (см. пример № 56, партия теноров);

в) при удвоении отдельных голосов, которые при прочих равных условиях с другими, неудвоенными голосами, выделяются из общего ансамбля (если преобладание звучания данного голоса не обусловлено художественной задачей):

Украинская народная песня „На городі верба рясна
Обработка П. Демущко

99 *Moderato, risoluto*

Там сто - я - ла дів - ка крас - на.

г) когда в данных тесситурных условиях предусмотренные в произведении нюансы лежат за пределами вокальных возможностей отдельных голосовых групп:

П. Чайковский. Хор певчих
из оперы „Пиковая дама“

100 *Allegro*

Ра - дост - но, ве се - лов день сей.

ве - се - ло в день сей,
вме - сте сби - рай - те - ся, дру - ги! Ра - дост - но,

вме - сте сби - рай - те - ся, дру - ги!
го - сп - од - де - ся сей, вме - сте сби - рай - те - ся, дру - ги!

Партия басов, исполняющая наиболее развитый мелодический голос, во втором и, особенно, шестом тактах находится в нижней части своего диапазона и не может дать полного насыщенного *forte*. Другие партии в этот момент имеют высокую tessitura и их *forte* будет полнотонным и ярким. Для того, чтобы басовый голос был достаточно отчетливо слышен, приходится искусственно несколько ослаблять силу звучания верхних голосов.

В последних тактах хора А. А. Егорова «Ликуй, Октябрь» применено неансамблирующее сочетание голосов (см. пример № 30). Вторые басы и альты в данных tessituraх условиях не могут звучать *forte*, а тем более *fortissimo*. Поэтому в аккорде двойной доминанты верхним голосам следует петь не громче *mezzo forte*. Иначе равновесие в звучании гармонии будет нарушено. В заключительном аккорде сокращать силу звука

нельзя, ибо это динамическая вершина произведения. В связи с тем, что нижние голоса не имеют здесь самостоятельной гармонической функции, а лишь удваивают верхние голоса, аккорд и на *fortissimo* будет звучать слитно, хотя и с явным преобладанием верхнего регистра.

Каждому складу изложения соответствуют свои нормы динамического равновесия голосов. Так, в полифонических произведениях самостоятельность и контрастность линий обуславливают гибкое относительное равновесие голосов, которое становится естественной исполнительской нормой. Однако и здесь могут возникнуть случаи, требующие применения искусственного ансамбля, если музыкально-художественные требования не отвечают вокально-технологическим условиям певческих голосов.

В примере 101 реприза наступает в момент напряженного звучания женского хора. Основная тема поручена басам, которые в условиях низкой тесситуры не могут ее исполнить на полнозвучном *fortissimo*. Поэтому приходится пользоваться приемами искусственного ансамбля — сократить громкость звучания голосов второго плана:

И. С. Бак. „Magnificat“, №11-хор

Allegro moderato

101 *f espr.*

Se - mi - ni e - jus, se - mi - ni e - jus, se - mi - ni

cu - la, in se -

cu - la, A - bra - ham et se - mi - ni

- cu - la, in

e - jus in se - cu - la, si - cut lo - cu - tus

ff marc.

Как уже отмечалось, распределение силы звука между голосами в зависимости от фактуры хоровых произведений имеет свои типовые особенности. Соответственно этому возникли такие понятия, как унисонный, гармонический и полифонический ансамбль.

Унисонный ансамбль предусматривает слияние голосов по высоте (в полном или октавном унисоне), по метроритму, тембру, темпу, динамике, вокальным приемам и дикции. Об особенностях формирования и звучания унисона говорилось выше.

Гармонического ансамбля следует добиваться при исполнении произведений, имеющих гармонический и гомофонно-гармонический склад изложения. Соответственно возникает некоторая градация динамических соотношений: в произведениях с гармонической фактурой — полное равновесие и в произведениях гомофонно-гармонического склада — с некоторым усилением мелодического голоса:

102 **Медленно, певуче**

По на пра сну сво е серд-це па-рень гу бит что не .

p



В данном случае все голоса равнозначны и должны быть полностью уравновешены.

Полного равновесия голосов требуют гомофонно-гармонические произведения, если мелодический голос находится выше других голосов. Он отчетливо слышен и не нуждается в дополнительном выделении.

При выравнивании аккордов гармонической фактуры необходимо обращать внимание на унисонные и октавно-унисонные удвоения, которые могут нарушить необходимое динамическое равновесие голосов. Удвоенные голоса следует исполнять несколько тише неудвоенных. С другой стороны, требуется некоторое усиление звучания партий, в которых сделано *divisi*:

А Корещенко Черкесская песня

103 [Не очень быстро]
 poco accelerando

Ку па. ясь жар. ко. ю по. рой

Ку -

Как то. нут ма. лень. ки. е де. ти

па. ясь жар. ко. ю по. рой

Ку - па. ясь жар. ко. ю по. рой

Равновесие голосов в аккордах — это не абсолютное постоянное «аморфное» равновесие. Последнее — скорее недостаток, чем достоинство. Из общего ансамбля необходимо несколько выделять наиболее важные гармонические звуки. Мелодия всегда должна звучать отчетливо, рельефно, выпукло, чуть громче сопровождающих голосов. В то же время не должно быть слишком большого разрыва в звучании мелодии и сопровождения. Верным следует считать такое соотношение, при котором обеспечена хорошая слышимость мелодии при сохранении компактного звучания всей хоровой фактуры. Значительную сложность представляет проведение мелодии в одном из средних голосов:

В. Салманов., „Смерть Катки“
из оратории-поэмы „Двенадцать“

104 Andante espressivo *pp* poco a poco cresc.

А
А
А
Из за уда-ли бе- до-вой в ог-не-вых е-е о-чах,

из за ро-дин-ки пун-цово-вой воз-ле пра-во-го пле-ча,

trp



В данном случае выделение партии теноров затрудняется тем, что к ней близко примыкают басы и альты.

Особенное внимание следует обращать на моменты, когда между голосами образуются диссонирующие интервалы. Голос, создающий диссонанс, следует исполнять несколько тише, чтобы не возникло неприятного, излишне «жесткого» звучания (см. пример 105).

В приводимом примере сопрано и вторые альты после акцентов должны значительно сократить силу звука и тогда мелодия, звучащая у первых альтов и теноров, естественно выделится из общего ансамбля, а секундные сочетания не прозвучат резко.

Во многих случаях мелодический голос выделяется не только средствами динамики, но и лексикой. Это касается прежде всего тех моментов, когда в партиях возникает разночтение — несовпадение текста мелодии и сопровождения, «запаздывание» слогов, сокращение

105 **Умеренно скоро**

С. Василенько. „Метелі“

С. Мерт во е по

А. I Мерт во е по ле, мерт во е

А. II Мерт во е по

Т. Мерт во е по

Б. Мерт во е по

Мерт во е по

текста у голосов, исполняющих органнй пункт, и т. д. При этом текст основного голоса подается более отчетливо:

106 **Медленно, выразительно** В. Мурадели. „Бухенвальдский набат“

С. Лю ди ми ра, лю ди встань те

А. Лю ди ми ра, лю ди встань те

Т. Лю ди ми ра, лю ди встань те

Б. Лю ди ми ра, лю ди встань те

Лю ди ми ра на ми ну ту встань те!

Основной текст здесь — у басов. Сопрано, альты и тенора, выполняющие функции гармонического сопровождения, произносят текст менее отчетливо. Однако композитор считает необходимым выделить у них третью и четвертую доли второго такта. Повторение слова «встаньте» всей массой хора усиливает его смысловое значение и должно прозвучать ярко, выразительно, «первым планом».

Таким образом, гармонический ансамбль предусматривает наряду с равновесием звучания голосов, обра-

зующих аккорды и созвучия, выявление их интонационной связи, подчеркивание наиболее важных элементов гармонии, ясный показ тональных сдвигов, отчетливое проведение мелодического голоса, и основного текста

При исполнении полифонических произведений партии хора должны обладать хорошими качествами мелодического голоса, ярким тембром, исполнительской самостоятельностью. Полифонический ансамбль предусматривает относительное равновесие голосов в зависимости от значимости тематического материала. Каждая из хоровых партий должна уметь исполнить тему первым планом, затем гибко переключиться на пение вторым и третьим планом. Это — важный элемент техники исполнения полифонической музыки. В имитационных произведениях тема во всех голосах должна проводиться с соблюдением единства технических приемов. Однако при этом каждое последующее проведение не может быть абсолютной копией предыдущего. Новое проведение несет в себе элементы развития, развертывания художественного образа.

Главный тематический материал должен всегда звучать отчетливо. Что же касается силы звучания других голосов, то здесь нет неизменных правил. Трудно согласиться с П. Г. Чесноковым, что противосложение должно звучать нюансом ниже темы. Во многих случаях мелодии второго или третьего плана оказываются по силе звука на уровне основной темы, но они никогда не должны заглушать главный тематический голос. Так, в хоре (№ 11) из «Magnificat» Баха второе удержанное противосложение всегда проводится *forte*.

Отчетливость проведения темы создается не только средствами динамики, но и четкостью вступления голоса, рельефностью подачи текста и многими другими средствами.

Установление первого плана не составляет основной трудности исполнения полифонического произведения. Более сложная задача — сохранить ясность, выразительность второго и третьего плана. Только при этом возникает полифоничность звучания, где все голоса — «равноправные партнеры».

В полифоническом произведении дирижер не может с начала до конца руководить исполнением каждой партии. Он может лишь подсказать наиболее важное и

грудное вступление, помочь в установлении градации силы звука, отметить наиболее важные моменты. Главная же его задача — объединить все самостоятельно развивающиеся партии в единую целостную структуру, обеспечить развитие произведения в целом.

Большая часть хоровых произведений имеет смешанный склад изложения. В этих случаях сочетаются различные ансамбли. Ответственный момент исполнения связан с передачей мелодии из голоса в голос. Важно, чтобы течение мелодии при этом не прерывалось, чтобы голос, принимающий мелодию, продолжил ее в том же характере и нюансе. В этих случаях целесообразно проработать мелодическую линию, добиться непрерывности и целостности ее исполнения.

Исполнение произведений для солиста и хора требует относительного равновесия голосов. Хор должен петь несколько тише, чем солист, чтобы не заглушить его, но разрыв в силе звучания не должен быть значительным (если это не является специальной задачей). Следует особое внимание обращать на силу звучания однотипной с солистом партии. Здесь всегда таится наибольшая опасность «поглощения», заглушения голоса солиста.

Соотношение звучания хора и оркестра определяется значением порученного им материала в общем развитии произведения. Возникают закономерности, аналогичные ранее описанным типовым видам ансамбля, с той лишь разницей, что роль партий выполняют исполнительские группы: хор и оркестр. Могут образоваться различные формы взаимосвязи хора и оркестра.

1. У хора основной тематический материал:

М. Мусоргский. Хор „Плывет, плывет лебедушка“
из оперы „Хованщина“

107 *с. Andantino*

Плывет, плывет лебедушка, ладуду. Плы-



Это соотношение аналогично ведущему голосу и сопровождению в гомофонно-гармоническом ансамбле.

2. Хор и оркестр равнозначны.

Примерами могут служить многочисленные произведения гимнического склада, многие оперные и ораториальные финалы и т. д.

3. Хор включается как дополнительная краска на правах группы инструментов оркестра. Таковы функции хора в балете Равеля «Дафнис и Хлоя», в вокализах из средней части кантаты «Весна» Рахманинова, в опере «Ценою жизни» А. Николаева и т. д. Этот эффект часто используется в музыке к кинофильмам.

4. Оркестр и солисты несут главный тематический материал произведения, а хор является фоном.

Примером этому может служить последний акт оперы «Маскарад» Толстого. Хор, поющий за сценой панихиду, выполняет роль фона, на котором разворачивается действие картины: драматический монолог Арбенина, его встреча с князем, с Неизвестным и, наконец, сцена сумасшествия. У оркестра и солистов основной тематический материал.

Предложенная классификация, конечно, относительна. В ряде случаев хор и оркестр как бы меняются функциями. Это происходит, когда в ходе развития тематический материал одной группы, в начале являвшийся фоном, усиливается, приобретает основное значение.

Любопытно в этом отношении использован хор во втором номере «Патетической оратории» Свиридова. Вначале основное внимание сосредоточено на рассказе солиста о бегстве Врангеля. Оркестр сопровождает и дополняет солиста. Молитва, исполняемая хором, —

фон. Однако-традиционный текст молитвы постепенно приобретает важное значение в осмысливании происходящих событий, и в кульминации сцены хор становится главным исполнителем. Он возвещает о полной победе над интервентами. Если в начале номера текст (по авторской ремарке) произносится лишь небольшой группой певцов, а хор в это время поет с закрытым ртом и в значительной степени маскирует текст, то в момент кульминации весь хор звучит в полную силу и отчетливо доносит до слушателей каждое слово.

9. СТРОЙ

Понятие «строй» в музыке имеет несколько значений.

1. Частота настройки эталона высоты — камертона.
2. Настройка звукоряда по тому или иному принципу точных высотных отношений.
3. Чистота интонирования в исполнении.

Кроме того, строем называют интервальное отношение настройки открытых струн (у струнных инструментов) и соотношение по высоте принятой нотации для данного инструмента к действительному звучанию (транспонирующие инструменты).

Эталон высоты. Эталонная частота колебания *ля* первой октавы в начале XVIII века была 419,9 герц¹. В дальнейшем наблюдается заметное повышение строя. К середине XIX века он повысился более чем на целый тон. В 1858 году Парижская Академия установила, так называемый, нормальный камертон с частотой, равной 435 герц для *ля* первой октавы. В настоящее время в СССР, США, Англии и большинстве других стран действует стандарт с частотой, равной 440 герц для *ля* первой октавы. Таким образом, произведения старых мастеров сейчас озвучиваются, фактически, в более высокой тональности.

Нужно ли, в таком случае, петь эти произведения в транспозиции? Очевидно, этого делать не следует. По-

¹ Герц — единица частоты колебания — один период в секунду.

вышение эталона высоты связано с историческими изменениями художественных представлений людей. Поэтому восстановление «документальной правды» здесь пошло бы в ущерб правде художественной.

Строй, как настройка звукоряда по тому или иному принципу точных высотных отношений. Существовало множество различных музыкальных систем, разработанных индийскими, арабскими и греческими учеными. Большое значение в европейской музыке имел пифагоров строй, звукоряд которого образуется путем последовательного построения чистых (без биений) квинт. Позднее возник чистый строй, основой которого являются чистые квинты, октавы и чистые (без биений) большие терции.

Однако обе эти системы оказались недолговечными. Они вошли в противоречие с музыкальной практикой. Так, инструмент, настроенный в пифагоровом строе, должен был иметь в октаве около 85 различных звуков. Оба строя исключали возможность применения энгармонизма.

В XVI веке вводятся темперированные строи, а в XVIII веке повсеместно утвердился двенадцатиступенный равномерно-темперированный строй с равным полутоновым расстоянием между соседними 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. Интервал в зоне до $\frac{1}{3}$ полутона, в обе стороны от темперированного, сохраняет свою качественную определенность. Изменения его в пределах этой зоны дают многочисленные интонационные оттенки, которые являются важным выразительным средством. Каков звуковой эффект этих минимальных отклонений в интонировании, не трудно ощутить, слушая опытного певца. Особенно заметны они на выдержанных звуках при смене гармонии. В основе отклонений от темперированного строя лежат, прежде всего, ладовые закономерности, ладовые взаимоотношения звуков, организованных в музыкальную интонацию.

Строй хора — чистота интонирования в пении. Строй является одним из главных элементов хоровой техники. Он требует постоянной кропотливой работы, нео-

слабного внимания исполнителей во все моменты деятельности хора.

Особенно труден строй при исполнении а саррелла. Лишенные поддержки музыкальных инструментов, певцы хора а саррелла интонируют, опираясь только на собственные слуховые ощущения и представления ладо-тональных 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 техники хоровых певцов и дирижеров. Пение а саррелла требует особой точности строя. В оркестре неточность интонации нарушает стройность звучания в данный момент, но не отражается на строе последующего исполнения. В пении а саррелла отдельные неточности строя могут отклонить хор от тональности, хор «поползет», потеряв тональную устойчивость.

Хоровая практика выработала определенные правила интонирования ступеней мажорного и минорного лада. Впервые эти правила были систематизированы П. Г. Чесноковым в его книге «Хор и управление им». До Чеснокова русские и зарубежные певцы и дирижеры, а также некоторые инструменталисты высказывали свои замечания лишь по поводу интонирования отдельных ступеней лада и интервалов. По Чеснокову ступени мажорного и минорного лада интонируются следующим образом:

ДО МАЖОР
108 При движении мелодии вверх и вниз

I II III IV V VI низкая VI VII I

ЛЯ МИНОР

I II III IV V VI нат. VI выс. VII нат. VII выс. I

VII выс. VII нат. VI выс. VI нат. V IV III II I

Проведенные за последнее время лабораторные исследования интонирования многих крупных музыкантов-исполнителей (в основном инструменталистов), в целом подтвердили выводы Чеснокова, сделанные на основе хоровой практики. В то же время данные лабораторных замеров вносят некоторые уточнения в систему: позволяют судить о степени отклонения исполнительского строя от темперированного в условиях, когда та или другая ступень выполняют различные ладовые функции, а также понять, в каких случаях тенденция к повышению или понижению звука обусловлена особенностями исполнительского строя, а в каких она связана с певческой технологией и не приводит к отклонению от темперированного строя.

Так, I, IV, V ступени в мажоре и миноре, будучи основой ладотональности не могут звучать выше или ниже заданного тона. Иначе это будет просто другая ладотональность. 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, и чтобы сохранить нужную высоту лада, певцам необходимо интонировать эти ступени с тенденцией к повышению, IV ступень при движении мелодии вверх — 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 мажоре наибольшее отклонение наблюдается в тех случаях, когда II ступень является неаккордовым звуком.

III ступень, как характеризующая лад, в мажоре интонируется высоко, а в миноре — низко (по П. Г. Чеснокову). По данным исследования, проведенного в акустической лаборатории Московской консерватории, III ступень лада обладает наименьшей стабильностью. В мажоре она в большинстве случаев действительно интонируется выше темперированной. Однако нередко случаи интонирования ее и на уровне темперированной и даже ниже темперированной. III ступень в миноре, оказывается, не обнаруживает определенной тенденции к интонированию ниже темперированной. Довольно часто она интонируется музыкантами-инструменталистами

на уровне темперированной и даже выше ее. Наибольшую вариантность как в мажоре, так и в миноре III ступень обнаруживает в тонической гармонии лада.

Унифицируя интонирование исполнителей, дирижеры стремятся избрать тот вариант, который наилучшим образом выявлял бы ладовую основу музыки, т. е. высокую терцию в мажоре и низкую — в миноре, ибо в ином случае возникает наибольшая опасность утраты ладовой определенности интонации. Поэтому требование петь мажорную терцию высоко, а минорную — низко в практической хоровой работе не случайно. В то же время трудно согласиться с мнением, что в мажоре терция должна звучать непременно выше темперированной, а в миноре — ниже. Так, мажорное трезвучие с очень высокой терцией звучит жестко. Плохое в акустическом отношении звучание дает чрезмерно низкое интонирование терции в минорном трезвучии.

VI ступень натурального минора и гармонического мажора интонируется с тенденцией к понижению и несколько ниже темперированной. В тех случаях, когда она оказывается неаккордовым звуком, интонируется на уровне темперированной.

VI ступень в натуральном мажоре и мелодическом миноре интонируется высоко. С тенденцией к понижению VI ступень интонируется в мажоре при нисходящем мелодическом движении, но звучит на уровне темперированной. Не отклоняется обычно от высоты темперированного звука VI ступень в гармонии двойной доминанты и будучи неаккордовым звуком в других гармониях.

VII ступень в мажоре, а также в гармоническом миноре, как вводный тон интонируется очень высоко и звучит выше темперированного звука. Наибольшее отклонение от темперированной высоты наблюдается в доминантовой гармонии. VII ступень в натуральном миноре интонируется с тенденцией к понижению и по высоте своей приближается к натуральной (ниже темперированной).

В дорийском ладу дорийская секста интонируется высоко, остальные ступени — по принципу минора.

Во фригийском ладу подчеркнуто низко интонируется II ступень, остальные ступени — по принципу минора.

В лидийском ладу очень высоко интонируется

IV ступень. Интонирование других ступеней — по принципу мажора.

Из закономерностей интонирования ступеней лада вытекают правила интонирования интервалов: чистые интонируются устойчиво, малые и большие — соответственно с односторонним сужением и расширением, увеличенные и уменьшенные с двусторонним расширением и сужением.

Дирижеру хора и хоровым певцам нужно знать общие закономерности строя. Это организует, обостряет слуховые представления, помогает избегать интонационных недостатков. Однако, как бы ни была подробно разработана система правил интонирования, она не сможет охватить всех случаев, какие встречаются в музыке. Различные оттенки в интонировании возникают в связи с гармоническим окружением, переменностью функций, модуляционностью, в связи с фонизмом созвучий. Немалую роль играют вокальные особенности строения хоровой партитуры, а также предшествующая настройка слуха и голоса. Все это может явиться причиной возникновения «непредусмотренных» системой отклонений от правил интонирования. Правила являются лишь помощником слуха и всегда опираются на слуховые представления, перспективные и ретроспективные ощущения музыки.

Интонирование в хоре строится на ладовой основе, на осознании ладовой роли звуков, их отношений к тонике, соотношения ступеней между собой. Воспитывая ладовое чувство певцов, нельзя недооценивать значения пения интервалов. В некоторых пособиях по сольфеджио и методике работы с хором этому, к сожалению, уделяется недостаточно внимания. Неправомерность забвения этого важного компонента техники хоровых певцов следует подчеркнуть в связи с требованиями современной музыки, где ладовая основа нередко бывает весьма усложненной и где в целом ряде случаев приходится интонировать, опираясь на интервал. Особое внимание следует обратить на воспитание у хоровых певцов навыков пения секунд и, прежде всего, больших секунд вверх и малых — вниз.

Наиболее простыми для интонирования считают чистые кварты, квинты и октавы. Это связано, прежде всего, с акустическим родством звуков, образующих данные интервалы. Труднее интонируются диссонирующие интер

балы, образующиеся наименее родственными по обертоновому составу звуками. Если исходный звук чистого интервала спет чисто и в вокальном отношении сформирован правильно, то переход на кварту или квинту вверх или вниз выполняется естественно и спокойно. Однако относительная «простота» чистых интервалов не всегда обеспечивает верное их интонирование в хоре. Известно, что мелодические ходы, состоящие из последовательного ряда кварто-квинтовых скачков (например, в партии басов), часто интонируются певцами хора неточно. При этом нередко оказывается, что причина заключается не столько в данном звуке, сколько в предшествующем, который был вокально сформирован неверно.

Для правильного интонирования различных ступеней лада, альтераций, хроматизмов и энгармонизмов большое значение имеет представление вводнотонных связей, ощущение вводнотонных образований. Требование «подтягивания» VII ступени в мажоре обусловлено тем, что она является вводным тоном к тонике. III ступень в мажоре также может в определенных условиях являться вводным тоном в субдоминанту, и минорная III ступень — верхним вводным тоном во II ступень. Высокое интонирование II ступени в миноре также можно объяснить ее вводнотонностью.

Ощущение вводнотонных взаимоотношений звуков способствует установлению строя в хроматических последовательностях. Так, хроматическая гамма в хоре обычно усваивается по принципу образования вводных тонов в диатонической гамме. Из вводнотонной природы хроматизмов вытекает весьма полезное правило, которым обычно успешно пользуются хоровые певцы: хроматические полутоны интонируются широко, а диатонические — узко. Так же, как умение «образовывать» вводные тоны, важно для певцов уметь «погашать» их. В этих случаях часто возникают интонационные погрешности:



Здесь в партии сопрано наиболее уязвимым в интонационном отношении обычно оказывается *до-бикар*, в связи с тем, что ему предшествует *до-диез*, который следует петь как вводный тон к звуку *ре*. *До-бикар* нужно брать низко, как верхний вводный тон к звуку *си-бемоль*.

С изменением направления тяготения звуков связано интонирование энгармонизмов:

В. Калинин. „Осень“

110 [Умеренно] Немного медленнее

И редкий солн - ца луч, и
И редкий солн - ца
пер - вы - е мо - ро - зы и
луч и пер - вы - е мо - ро - зы

В данном примере наиболее труден для интонирования альт. Качество мелодического строя будет во многом зависеть от того, насколько четко ощутят исполнители изменения тяготений при энгармонической замене звуков.

Эффект перекраски звука, связанный с изменением его ладового значения, часто используется композиторами в качестве специального выразительного приема, например:

111

Moderato

Ох, не хо- дить бы в по-

ход те бе, князь!

Существуют понятия мелодического и гармонического строя.

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

Гармонический или вертикальный строй — это правильное интонирование созвучий аккордов в их после-

довательном движении, образующихся в звучании всего хора или его голосовых групп.

В хоровой практике работа над горизонтальным и вертикальным строем происходит в тесной взаимосвязи. Недооценка одного из видов строя, культивирование в процессе репетиционной работы односторонних навыков противоречит природе хоровой музыки и непременно сказывается на качестве исполнения. Это относится к системе занятий хорового коллектива в целом. Однако в каждом частном случае, в зависимости от фактуры произведения, большее место может занять или выстраивание каждой партии на отдельных групповых репетициях, или выравнивание гармонии в совместном звучании всех хоровых групп.

В большинстве случаев мелодический и гармонический строи являются равнозначными компонентами исполнения, тесно связанными между собой, оказывающими взаимное влияние. В любом произведении с мелодически развитым голосоведением нельзя добиться хорошего вертикального строя, если хоровые партии недостаточно закреплены в мелодическом строе.

В то же время хоровым дирижерам хорошо известно, что после того, как каждая из партий выстроена в горизонтальном строе, необходимо непременно соединить их вместе и внести коррективы соответственно вертикальному строю. Чем же обусловлена эта необходимость?

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

В гармоническом строе при одновременном звучании нескольких голосов, организованных на ладовой основе, ясно обнаруживаются и их акустические связи, начинают играть важную роль тона совпадения сложных звуков (обертоны). Так, в созвучиях большие терции и сексты оказываются необходимо интонировать несколько уже, чем они интонируются в мелодии. Кроме того, в зависимости от гармонии, проявляя свойства функциональной переменности, они могут менять свою ладовую направленность и соответственно получать различные интонационные оттенки. Все это трудно пол-

ностью предвидеть в работе с отдельно взятой партией и потому возникает необходимость в корректуре.

Взаимосвязь гармонического и мелодического строя может носить самый разнообразный характер. Иногда гармония способствует более чистому звучанию мелодии. Опираясь на гармонию, голос начинается увереннее интонировать трудные мелодические ходы:

А. Егоров. „Тайга“

112 [Неторопливо. Легко] Более подвижно *p*

Шу-ми, Шу-ми, что Шу ми, как мы шли че-рез все пе-реп-ра-вы, что что в но-вых бо-ях по-бе-дим, в но-вых бо-ях, бо-ях по-бе-дим,

В этом примере партия басов очень сложна для интонирования. Чистота строя и уверенность в исполнении у басов появится лишь после того, как они найдут и почувствуют нужную опору в гармонии. При разучивании партии на раздельной репетиции целесообразно подыгрывать на фортепиано остальные голоса партитуры. Основную же работу по закреплению строя в данном эпизоде рекомендуется проводить на общехоровых репетициях. Важно, чтобы певцы привыкли слушать не только свою партию, но и другие партии хора и научились «пристраивать» к ним свой голос.

В других случаях сложные сочетания голосов требуют предварительного прочного усвоения каждой группой голосов своей партии в горизонтальном строе:

113 [Andante drammatico] Più mosso С Прокофьев Элиграф
из оперы „Война и мир“

И ду би . на на род ной вой ны под ня
лась со в ей сво е ю гроз бой и ве личест. вен. лой си лой

Важным условием становления хорошего строя в хоре является воспитание у исполнителей ощущения интонационной перспективы. Если певцы ясно представляют интонационные связи не только между соседними звуками, но и более дальние связи звуков на расстоянии, строй становится более осмысленным, точным. Установлению строя помогает ощущение опорных звуков. Так, в примере 114 восприятие звуков *ре* и *соль* в качестве опорных способствует более уверенному интонированию:

114 В Шебалин „Послание декабристам“
с. [Не спеша, сосредоточенно]

Не . счастье ю вер на я сест ра, на
деж да в мрач ном под зо ме . лой

Тембровая окраска созвучий обуславливается обертоновым составом звуков, образующих эти созвучия. Консонантность или диссонантность, насыщенность или прозрачность, мягкость или жесткость созвучий — все связано с обертоновой природой звуков. Так, мажорное трезвучие отличается наибольшей консонантностью звучания по сравнению с другими трезвучиями, в обертоновом составе которых меньше общих частичных тонов.

Важную роль в аккорде играет бас. Он оказывает большое влияние на строй аккорда, его окраску и должен всегда звучать отчетливо, собранно, быть ясно слышен. От баса в значительной степени зависят условия строя в верхних голосах и созвучия в целом. Так, в тоническом секстаккорде бас не образует функциональной опоры для других голосов и потому этот вид аккорда труднее, чем тоническое трезвучие. Уменьшенное трезвучие труднее выстраивается, чем его секстаккорд, так как возникает диссонантность уменьшенной квинты между басом и одним из верхних голосов (в секстаккорде между верхними голосами).

Широкое расположение аккордов, как правило, сложнее для интонирования, чем тесное. Однако всегда трудны для выстраивания близкие диссонантные сочетания, особенно в нижних голосах:

115 - Andante molto

С. Прокофьев, „Заповіт“
из оперы „Семен Котко“

Кровью волю окропите, це-пи ра-зор-ви-те, ра-зор
ви-те и злодейской вражей кровью волю окропите

В данном примере — это секунды в партии басов, поющих в низком регистре. Звучание баса утрачивает интонационную отчетливость, усложняется становление гармонического строя.

Связи аккордов, возникающие в музыкальном произведении на основе ладовых взаимоотношений, оказывают решающее значение на интонирование. Строй аккордов опирается на интонирование ступеней лада с некоторой поправкой на акустику созвучий.

Структура некоторых созвучий полифункциональна, и это привносит специфический оттенок в их звучание и в сам процесс выстраивания. Так, VII₇ объединяет трезвучия функционально противоположных групп без

116

Э Григ. „Лебедь“
Переложение И Лидвенко

Медленно очень выдержанно

Ле-бедь, ти-хий. О, ле-бедь, ти-хий.

117

П Чайковский. Хор гуляющих
из оперы Пиковая дама"
Allegro giusto

Allegro giusto

На ко-неш то бог по-с-лал нам

I_2^4 IV

262

аккордов. При интонировании необходимо учитывать переменность функций, которая в целом ряде случаев вызывает немалые исполнительские трудности:

Русская народная песня „Сохнет, вянет
Обработка В Орлова

118 Медленно

Сох нет, вя нет в по ле трав ка,
о на вя нет без до у жди

В приведенном примере эолийский ми минор чередуется с дорийским ля минором, при этом функциональные связи звуков переосмысливаются. Четкое представление смены тонического устоя здесь становится основой интонирования.

Этот пример иллюстрирует также своеобразные трудности пения в натуральных ладах, поскольку они всегда имеют тенденцию к модуляционности и содержат необычные для мажоро-минорной системы последования.

Наиболее употребителен эолийский лад. Отсутствие вводного тона и автентических оборотов, применение плагальных оборотов и трезвучий побочных ступеней вносит в звучание своеобразный натурально-ладовый оттенок. Интонационные трудности обусловлены пониженной интенсивностью тяготений в тонику. Последнее обстоятельство определяет интонирование и в ионийском ладу, где каждое нетоническое консонантное трезвучие может стать тоникой соответствующего натурального лада.

Фригийскому и миксолидийскому ладу свойственна модуляционная направленность в субдоминантовые тональности, дорийскому и лидийскому — в доминантовые;

Русская народная песня „Ай, во поле липенька“
Обработка Н Римского-Корсакова

119 **Оживленно**

Ай во по ле ай во по ле

ай, во по ле ли - пень - ка ай, во по ле ли - пень - ка

Интонационные трудности, с которыми встретится хор в работе над этим произведением, будут связаны с субдоминантностью гармонии и переменностью лада: тоника миксолидийского мажора становится доминантой к субдоминанте.

Как в народных песнях, так и в профессиональной музыке нередко можно встретить сложные «переплетения» ладов, и это во многом определяет трудность их интонирования. Так, в хоре «На кого ты нас покидаешь» из оперы «Борис Годунов» Мусоргского есть элементы эолийского, миксолидийского и фригийского ладов.

В основе следующего эпизода лежит движение минорных трезвучий по ступеням хроматической гаммы:

120 **Sostenuto** М. Коваль „Листья“

При разучивании целесообразно проработать последовательный ряд аккордов, образующихся на опорных восьмых в такте (первая и четвертая).

120 а



Когда хор освоит перемещение минорного трезвучия по малым терциям вверх и вниз, он сможет более точно и уверенно интонировать этот трудный эпизод.

Прием пропевания гармонической основы аккордов применяется и при выстраивании усложненных аккордов с побочными тонами. Целесообразно первоначально выстроить и закрепить строй в аккордовой основе, т. е. без побочных тонов. В тех случаях, когда сложные гармонии сочетаются с фигурацией в отдельных голосах, полезно в процессе работы над строем освоить последовательность аккордов без фигурации:

121

[Allegro non troppo]

А Гречанинов „Осень“

О сен ни е листь.я по вет ру кру
а лис тья в тре во
листь я в тре во
не слы -
- жат, листь я в тре - во ге
- ге, а лис тья в тре - во ге
- ге О - сен ни е листь.я в тре - во ге во - пят.
- шит их лес

Сложная ладо-гармоническая организация произведения в большинстве случаев сочетается и с усложненным строем партий:

122 *Piu animato*
crescendo poco a poco

А Бородин „Спящая княжна“
Переложение В. Калиникова

Слух прошел, что в лес дремучий бо-га-тырь при-дет мо-гу-чий.

ча-ры си-лой со-кру-шит, сон вол-шеб-ный по-бе-дит

ча-ры со-кру-шит, сон вол-шеб-

бо-га-тырь при-дет мо-гу-чий

rallent.

и княжну о-сво-бо-дит о-сво-бо-дит

и княжну о-сво-бо-дит

Полезно перед разучиванием данного произведения проштудировать с хором целотонную гамму.

Интонационные трудности часто возникают в секвенциях:

123 *Moderato assai* П. Чайковский. Хор и пляска крестьян
из оперы „Евгений Онегин“

Вай ну, вай ну, вай - ну, вай - ну, вай - ну,

Здесь сочетаются трудности голосоведения (горизонтальный строй) и гармонии (вертикальный хоровой строй). У альтов и первых басов образуется сложный «хроматический шаг», в котором инерция движения по звукам хроматической гаммы вниз «перебивается» повторениями звуков. В партии первых сопрано и теноров в секвенции чередуются малые и уменьшенные терции. В партии вторых сопрано и теноров нисходящий ход по большим и малым секундам лишен метроритмической инерции чередования. В партии вторых басов чередуются чистые, увеличенные и уменьшенные интервалы.

В работе над этой секвенцией, первоначально в замедленном темпе, мелодический строй в партиях устанавливается в постоянной опоре на гармонию и логику гармонической последовательности аккордов, а вертикальный строй опирается на прочное усвоение хоровыми голосами своих мелодических линий, а также на выверенные октавные унисоны дублирующих партий. Иначе говоря, секвенция изучается в процессе постепенного становления и мелодического, и гармонического строя.

Интонационно трудны хроматизмы, требующие большой точности и остроты звучания. В основе интониро-

вания хроматизмов, как указывалось, лежит принцип вводнотонности:

124 Allegro Ю. Сахновский „Во тьме кружится шар земной“

Вихрь и зной Мы дол-го

шли сквозь вихрь и зной

Необходимо тщательно выверить хор по голосам. Голоса, содержащие хроматические ходы и вступающие в диссонантные отношения с выдержанными звуками других голосов, должны пристраиваться к последним в моменты образования консонансов. Наиболее трудны для исполнения хроматизмы в произведениях с усложненной гармонией и ладотональной структурой, когда хору приходится больше опираться на интервальные отношения звуков, чем на ощущения ладотональности. С подобными примерами нередко приходится встречаться в работе над произведениями Равеля, Малера, Стравинского, Онеггера, Прокофьева и других композиторов:

В снегах глубоких российских лежат полки неслетные вражьи солдат

В приведенном примере неудобные скачки в голосах усложняют интонирование альтерированных звуков. К тому же произведение исполняется в подвижном темпе. Все это требует не только тщательного выстраивания в горизонтальном и вертикальном строе, но и продолжительного «впевания».

Интонационные трудности часто возникают в связи с органичным пунктом. При этом нередко верхние голоса вступают в резкие диссонантные отношения с выдержанным басом:

С небес овеянных печалью братских слез

Аналогичные явления могут сопутствовать проведению фигурированного органного пункта, оstinатного баса. Органный пункт может быть в двух и трех голосах и тогда зачастую движение других голосов приводит к функциональному «конфликту». Возникает два плана гармонической структуры, полифункциональных, а иногда и политональных:

127 Спокойно, не затягивая Г. Свиридов „Вечером синим“

Си-не-е сча-стье! Лун-ные но-

(Закр. ртом.)

dim. p dim. p dim. ppp fpp

Здесь на фоне ре-мажорного трезвучия, дополненного тоном *ми*, сопрано исполняют основной тематический материал, который ими осмысливается как бы в тональности фа-диез минор.

Еще более сложны для хорового строя полифункциональные и политональные сочетания, которые образуются в процессе движения обеих групп голосов:

O Lei-de, weh'! O Lei-de!

Во всех подобных случаях необходимо точно выверить строй каждой из групп и только после этого уравнивать их сочетание.

При пении а саррелла особую роль приобретает качество строя в модуляциях и отклонениях в другие тональности. Это очень ответственные моменты, требующие ясности и точности интонирования, перспективного интонационного мышления.

В зависимости от вида модуляции: функциональной, энгармонической, мелодико-гармонической, мелодической соответственно возникают и своеобразные методы достижения строя. Большое значение при этом имеет голосоведение. Чем плавнее и естественнее развиваются голоса, тем легче и надежнее модулирующее построение в исполнении. Вот один из сложных случаев внезапной модуляции:

129 Andante molto]

С Прокофьев „Заповит“
из оперы „Семен Котко“

Все по ки ну в не бо ри нуть

В приведенном примере тональный сдвиг связан с широкими скачками во всех голосах при весьма сложных гармонических последованиях. На занятиях с хором необходимо выработать у певцов ясное предслышание новой тональности, а также добиться гибкого точного выполнения скачков на интервалы уменьшенной октавы, уменьшенных квинты и терции.

Интонационно сложны различные моменты вступления всего хора или отдельных хоровых партий. Дирижер обязан объяснить исполнителям, как находить свой тон, чтобы выработать уверенное вступление. В ряде случаев хоровые партии должны включать «реплики» солистов или отдельные инструментальные попевки, на которые следует ориентироваться певцам во вступлениях.

Такие партии или партитуры следует иметь, например, при разучивании женского хора, предшествующего арии Маши из оперы «Дубровский» Направника. Чтобы эпизод звучал чисто, а голоса естественно «вплетались» в общее развитие музыки, каждая певица должна тщательно готовиться к вступлению, мысленно пропевая с другими голосами хора, солисткой и оркестром «сквозную» мелодию. Ниже приводится клавирное изложение этого эпизода (пример 130) и вокальная партитура, дополненная необходимыми для хора инструментальными репликами (пример 130а):

Э Направник Хор девушек
из оперы „Дубровский“

130 Moderato

The musical score consists of a piano accompaniment and four vocal staves. The piano part is in the left hand, with a steady eighth-note accompaniment. The vocal parts are in the right hand, with Soprano I (C.I.), Soprano II (C.II.), Alto I (A.I.), and Alto II (A.II.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The tempo is Moderato. The score is divided into four measures. The vocal parts enter with the melody 'А-у!' in a staggered fashion. The piano part has a steady eighth-note accompaniment. The vocal parts enter in the second and fourth measures.

C II C I Mama C II C I

A-y! A-y! A-y! A-y! A-y!

A. I A II

A-y! A-y!

Mama

A-y!

Mama C. I Mama

A-y! A-y! A-y!

A. I

A-y.

130a

С I С II С. I С II

Ау! А-у! Ау! А-у!

А. I А. II А. I А. II

А-у! А-у! А-у! А-у!

С II С. I Мама С II С I Мама С I Мама

А-у! А-у! Ау! А-у! А-у!

А-у! А-у! А-у.

А I

А-у!

Многие трудные вступления в закулисных оперных хорах даются от камертона или с помощью фисгармонии.

Весьма ответственны хоровые эпизоды а сарпелла, за которыми без перерыва вступает оркестр. Здесь очень важно не отклониться от тональности. Так, в хоре «Боят мои скоры ноженьки» из оперы «Евгений Онегин» Чайковского весь первый куплет исполняется а сарпелла и далее на окончание хора накладывается вступление оркестра, причем басы оркестра вступают в унисон с хором. Малейшие отклонения от тональности воспринимаются, как резкая «фальшь».

В эпизоде «Смерть Катюки» Салманова после большого развернутого эпизода а сарпелла на последнем звуке хора вступает скрипка. Учитывая, что скрипка так же как и голос имеет нефиксированную высоту звука, небольшое отклонение от тональности не опасно. Если произведение звучит с фортепианным аккомпанементом, партию скрипки исполнять не нужно.

Труден в интонационном отношении хор поселян из оперы «Князь Игорь» Бородина. Педальная нота валторны вступает в унисон с последним звуком первого куплета хора, исполняемого без сопровождения. Учитывая сложность данного момента, обычно к партиям

хора подключают кларнет. Звук кларнета сливается с певческими голосами и обеспечивает сохранение тональности.

Достижение хорошего строя — это длительный процесс всестороннего воспитания хора. Строй зависит от слуховой культуры певцов и дирижера, от вокальной подготовленности певцов, от ансамбля и других компонентов хоровой звучности, от особенностей самого произведения и системы работы над ним, от состояния исполнителей и т. д. Ведущим фактором являются слуховые качества руководителя хора и певцов. Один и тот же коллектив с одним дирижером может петь чисто, с другим более неряшливо, с серьезными недостатками строя. Один дирижер в процессе управления может повысить слуховую активность хора, умелым контролем и руководством корректировать строй, другой дирижер своей неуверенностью и неумением управлять строем не помогает хору, а порой его неуверенность передается певцам, и они начинают интонировать хуже. От дирижера зависит и качество организации работы над произведением и система воспитания хоровых певцов.

Певец хора должен уметь различать малейшие интонационные оттенки, иметь развитый внутренний слух — способность мысленно воспроизводить, предслышать исполняемое произведение; для него важно обладать высокой культурой мелодического слуха (интонирование мелодии) и гармонического слуха (умение слышать общее звучание многоголосного хора и точно определять место своего голоса в этом звучании). Профессия хорового певца и дирижера предусматривает также наличие развитого вокального слуха. Это означает способность воспринимать различные тембровые оттенки голоса, корректировать недостатки вокальной моторики. Способность воспринимать и воспроизводить минимальные звуковысотные и вокальные оттенки в пении — качество, без которого нельзя заниматься хоровым пением.

Прежде чем начать петь, следует мысленно представить, проинтонировать звук. В процессе пения слух певца «ведет» за собой голос, контролирует и корректирует его работу. Интонационной опорой слуха всегда является представление ладотональности.

Настройка хора на ладотональность различными дирижерами производится по-разному. Большую роль

здесь играет и квалификация хора, и особенности вступления.

Иногда дирижеры, настраивая хор, пропевают первый аккорд сверху вниз в том виде, как он записан в партитуре (со всеми удвоениями голосов и с соблюдением соответствующего регистра). При этом дирижер обращается взглядом к той партии, к которой относится данный звук:

Негритянская народная песня „Битва за Иерихон“

131 *Adagio energico* Обработка А. Цугавы

Ие - ри - хон, Ие - ри - хон,

Настройка

G A B C

При настройке можно ограничиться пропеванием аккорда в элементарном виде:

Русская народная песня „Пойду ль я, выйду ль я“

131а *Moderato* Обработка А. Гречанинова

Пой - ду ль я, вый - ду ль я да

Настройка

D E F G

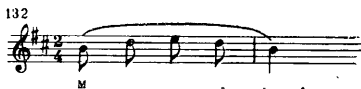
Пение аккорда сверху вниз целесообразнее, так как в этом случае последним оказывается звук басового голоса, определяющий гармонию.

В некоторых хорах настройка на ладотональность осуществляется с помощью тонаря¹ (хор Моравских учителей) дирижером или одним из опытных певцов. Важно, чтобы заданный тон обеспечивал точную настройку хора, верное вступление каждого голоса.

Настройка дается непосредственно перед началом исполнения, когда весь хор сосредоточил свое внимание на дирижере. Наиболее часто дирижеры пропевают аккорд настройки закрытым ртом. Петь лучше *legato*, ибо в этом случае последовательный ряд спетых звуков яснее объединяется в восприятии участников хора в целостное гармоническое звучание.

Категорически недопустимо повторение отдельными певцами заданного тона. Каждый из исполнителей должен принять свой тон молча и внутренним слухом подготовить его воспроизведение. Хор должен привыкнуть к тому, что тон задается только один раз.

В тех случаях, когда вступает партия или солист, целесообразнее давать настройку пропеванием начальной фразы с повторением в конце начального тона, например, перед исполнением хора «Соловушка» Чайковского достаточно спеть начальные звуки мелодии солиста:



Недостатки строя в хоре, как уже отмечалось, могут иметь различные причины. Дефекты строя нередко возникают из-за неправильного дыхания или звукообразования, из-за низкой певческой позиции, неверного прикрытия звука или произношения согласных и гласных, наконец, из-за утомления голосов и т. д. Так, заниженный строй возникает в результате слишком темной окраски гласных, и некоторое осветление их в этом

¹ Тонарь — камертон-дудка, издающий созвучия и аккорды.

случае исправит интонацию. К «недобиранию» высоты звука приводит «перекрытие» головного регистра. Иногда в верхнем регистре певцы поют излишне напряженно, что лишает голос необходимой гибкости, это может стать причиной фальшивой интонации. На строе отражается утрата ощущения певческой опоры.

Если гласные у хора не выравнены и если в результате неправильного произношения согласных голоса певцов лишены вокальности, невозможно добиться интонационной устойчивости и отчетливости в повторяющихся аккордах:

В. Мурадзели. „Бухарвальдский набат“

133 Медленно, выразительно

pp Лю-ди ми-ра, лю-ди ми-ра

На строй влияют различные вокальные трудности произведения. Хор С. И. Танеева «Серенада» по своему музыкальному языку (гармония, голосоведение, метр, ритм и т. д.) нельзя отнести к числу сложных. Однако низкая тесситура голосов лишает их естественной гибкости, осложняет интонирование.

Недостатки строя могут возникнуть и в связи с другими, например, метроритмическими трудностями, когда хор оказывается исполнительски скованным, все свое внимание сосредоточивает на преодолении трудности и поэтому мало следит за точностью интонирования. Причиной нарушения строя может явиться отсутствие ритмического или динамического ансамбля, когда утрачивается слитность звучания и необходимая острота и четкость при смене гармонии.

Если дирижер только констатирует факт нарушения строя, его требования ограничиваются указаниями петь «выше» или «ниже» — это не дает хорошего результата. Куда более эффективны конкретные замечания, указывающие на причину интонационных ошибок. Известно, что многие крупные хоровые дирижеры вообще не

пользовались понятиями «выше» или «ниже», а, работая над звуком, добивались необходимого интонационного эффекта.

Процесс выстраивания произведения — это комплексный процесс работы над техникой исполнения, включающий и работу над звуком, над ансамблем, над другими элементами хоровой звучности.

В хоровой практике часто встречается неприятное явление «сползания хора», постепенного отклонения от ладотональности. Почему «сползает» хор?

Нередко постепенный отход от тональности происходит на концах фраз и построений и при переходе к следующему построению, а также при повторении звуков, когда тон как бы «снашивается», теряет свою интонационную остроту. В большинстве же случаев «сползание» — результат целого ряда интонационных неточностей, когда в ходе изучения произведения не обращается внимание на отдельные небольшие недочеты в интонировании, приводящие в итоге к неустойчивости, рыхлости тонической опоры и затем к ее утрате во время исполнения.

Наиболее ясно отклонения от строя прослушиваются на продолжительных звуках. На короткие по длительности промежуточные звуки порой не обращается должного внимания ни певцами, ни дирижерами и нередко именно эти звуки, наиболее трудные для интонирования и звукообразования из-за своей малой длительности становятся причиной «фальшивой» интонации. Так, в хоре «Узник» в обработке Давиденко (см: пример 92) во втором такте звук *до* у басов нередко интонируется низко. Недостаточно опытный дирижер в этом случае начинает его «подтягивать». Тогда звучание басов становится напряженным, утрачивает свою естественность. Певцам становится неудобно петь этот звук. Истинная же причина неточного интонирования звука *до* зачастую связана с исполнением короткого затактового звука *фа*, на который не было обращено должного внимания: он был недостаточно подготовлен, исполнен неряшливо, низко интонирован. Если исправить звук *фа*, то и звук *до* «встает на свое место»

В работе над произведением дирижеру важно непрерывно следить за строем, слышать «фальшь» в ее зародыше, в звуке, который может быть еще находится

в допустимых границах отклонения, но способен затем явиться причиной «фальши» явной.

Иногда утрата тональной устойчивости возникает в связи с «запетостью» произведения, в результате многократного концертного исполнения произведения и отсутствия должных репетиций. Некоторые дирижеры в этом случае рекомендуют петь данное произведение в тональности полутонном или тоном выше той, в которой оно написано. Однако использовать этот прием можно только в крайних случаях. Целесообразнее временно исключить такое произведение из репертуара и тщательно выверить его на репетициях.

Тональная устойчивость исполнения в значительной степени зависит от правильного выбора тональности. Хор Давиденко «Узник» написан в ми миноре. Государственный хор Союза ССР под руководством Н. М. Данилина стал петь произведение в фа миноре. Хор звучал ярче и тонально более устойчиво. В некоторых последующих изданиях тональность хора — фа минор.

При составлении концертной программы а cappella нужно учитывать тональные соотношения смежных произведений. Сочетание далеких тональностей в некоторых случаях ухудшает исполнение.

Хороший строй в хоре — результат постоянного внимания к нему со стороны дирижера, правильного и систематического воспитания певцов, создания атмосферы повышенного слухового контроля, когда приученный к чистому интонированию, натренированный слух болезненно воспринимает «фальшь», отклонения от правильного интонирования. Такое явление наблюдается у скрипачей и виолончелистов, всегда тщательно работающих над интонацией, у дирижеров, а также у квалифицированных певцов, прошедших школу профессионального воспитания в лучших хоровых коллективах.

Очень полезно разучивать произведения без инструментального сопровождения. Для хора, преимущественно поющего а cappella, — это совершенно необходимо. Постоянное пение с поддержкой фортепиано снижает слуховую активность и самостоятельность певцов, снижает исполнительский строй, делает его менее устойчивым в условиях концертного исполнения.

Уже на первой стадии разучивания произведения не следует пропускать ошибки в интонировании. Незамеченные ошибки при повторении «впеваются» и впоследствии трудно поддаются исправлению. Конечно, после первого пропевания произведения невозможно поправить все ошибки. К тому же некоторые из них носят случайный характер и являются результатом недостаточного ознакомления с исполняемым произведением. Здесь должен быть проявлен педагогический такт. Руководитель должен четко представлять себе, где ошибка случайная, а где «опасная», способная закрепиться в исполнении.

Некоторые дирижеры рекомендуют разучивать произведения на *pianissimo*, «напевая». Очевидно, на стадии ознакомления с музыкальным и словесным текстом произведения — это возможно. Но всю последующую работу нужно проводить при правильном певческом звукообразовании. Выучивать же произведение неполноценным, лишенным певческой опоры звуком нерационально. Как известно, *pianissimo* относится к весьма трудным приемам. Поэтому при разучивании наиболее целесообразно пользоваться негромким спокойным звуком, о котором говорил М. И. Глинка: «... петь не громко и не тихо, но вольно».

Важным фактором создания устойчивого строя является процесс впеваания произведения, когда в ходе правильного повторения, в тесной связи с художественно-исполнительскими задачами, окончательно устанавливаются и закрепляются слуховые представления и технические приемы, приобретаетась необходимая свобода и уверенность в исполнении.

10. РАБОТА ДИРИЖЕРА НАД ХОРОВЫМ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ

Формы репетиционной работы, приемы и методы разучивания произведения с хором могут быть самыми разнообразными. Они определяются особенностями изучаемого репертуара, творческой индивидуальностью дирижера, квалификацией и условиями труда хорового коллектива, а также многими другими обстоятельства-

ми. Поэтому единой системы проведения хоровых занятий нет. Однако существуют общие требования, которые должны быть предъявлены к хормейстеру и певческому составу на репетиции, а также выработанные практикой наиболее рациональные принципы работы с хором.

Первым условием успешного хода занятий является знание дирижером исполняемого сочинения. К началу хоровых репетиций дирижер обязан досконально изучить произведение, продумать интерпретационный план, формы и методы разучивания, предвидеть те трудности, которые возникнут в работе коллектива, и наметить пути их преодоления. «Изучение партитуры хоровым дирижером состоит из двух разделов. Во-первых, выучивание произведения... Одновременно с выучиванием произведения дирижер работает над партитурой в плане детального, всестороннего анализа ее. Это и является вторым разделом изучения партитуры»¹.

Выучить партитуру — это значит суметь выразительно сыграть ее на фортепиано и тщательно проштудировать (пропеть) все голоса, трудные гармонические последовательности, вступления хоровых партий и т. д.

Безукоризненное знание и добросовестное исполнение авторского текста — основа основ исполнительского искусства. Известно, как строг и педантичен к выполнению авторского текста был П. И. Чайковский, какую борьбу против «вольного» обращения с произведениями вел С. В. Рахманинов, как нетерпимо относился к фактам невнимательного отношения исполнителей к указаниям автора В. И. Сук.

Тщательность выполнения текста не только не исключает, но предполагает проявление артистической индивидуальности исполнителя. А. Б. Гольденвейзер говорил: «Многие думают, что, если исполнитель будет точно выполнять все, что написал автор, то его роль превратится как бы исключительно в посредническую и места для его творческой инициативы не останется. Эта точка зрения абсолютно неправильна и основывается на недоразумении... Я могу знать, что автор здесь хочет дать *piano* или *forte*, *ritenuto* или *accelerando*, но то, в какой степени это *piano* или *forte* дойдет до слушателя, зави-

¹ К. Б. Птица. О хоровом дирижировании, стр. 224

снт от воли и умения исполнителя. Это творческий процесс — гораздо более ответственный, значительный и трудный, он дает неизмеримо большие возможности для проявления индивидуальности исполнителя, чем наивная перестановка навыворот написанных автором оттенков или прибавления к его тексту лишних и обычно чуждых его стилю нот»¹.

Случаи отступления отдельными известными дирижерами от текста произведения и авторских указаний не могут являться оправданием «произвольной» интерпретации, а тем более небрежного воспроизведения. Дирижеру следует выработать у себя умение обращать внимание на мельчайшие подробности партитуры, осознавать их художественный смысл.

При исполнении хорового произведения на фортепиано необходимо учитывать следующее:

1. Очень важно рельефно показать линию движения каждого голоса в произведениях любого склада (прием, схожий с техникой исполнения полифонического произведения на фортепиано, однако с соблюдением равновесия голосов, соответствующего данному складу изложения).

2. Играть партитуру «по-хоровому» значит не только выполнять все общемузыкальные требования (фразировка, выделение мелодии, четкое голосоведение, динамические нюансы и темповые изменения), но и передавать на фортепиано особенности хорового пения:

а) цезуры, определяемые вокально-хоровым дыханием и фразой текста;

б) вокально-речевое произношение текста (*rubato* в связи с произношением, ударения в словах и в логических группах слов и т. д.);

в) некоторую подчеркнутость басового голоса как фундамента хоровой звучности при относительной легкости его звучания на фортепиано по сравнению со звучанием басовой партии.

3. В тех случаях, когда многоголосная партитура оказывается трудноисполнимой на фортепиано, возможны упрощения фактуры:

¹ Мастера советской пианистической школы. Музгиз, 1954, стр. 121.

- а) снятие удваивающих голосов;
- б) октавные перенесения голосов;
- в) применение арпеджиато;
- г) частичный пропуск повторяющихся звуков;
- д) отключение выдержанных звуков.

Нередко практикуется передача целого голоса или отдельных его звуков в другую руку: например, звуков теноровой партии в правую руку при широком расположении в группе мужских голосов или звуков альтовой партии в левую руку при широком расположении в группе женского хора, а также передача голосов в моменты их перекрещивания (тенора, звучащего выше альты — в правую руку, альты, звучащего ниже тенора — в левую).

В случаях, когда партитура превышает пианистические возможности дирижера, следует выучивать ее по частям, разделив на группы партий.

4. Работая над хоровым произведением с сопровождением, необходимо первоначально изучить вокальную партитуру и инструментальную партию отдельно, а затем соединять их.

Если инструментальная партия дублирует или поддерживает хор гармонией, можно исполнять только хоровую партитуру, дополняя ее некоторыми элементами из сопровождения. При равнозначности разделов, а также в тех случаях, когда в инструментальной части партитуры излагается главный тематический материал, необходимо при соединении выбрать из сопровождения и хоровой партитуры все самое существенное и, определив способ наиболее рельефного исполнения тематического материала, передать на фортепиано основное содержание хорового произведения.

В инструментальных эпизодах возможно облегчать фактуру:

- а) выпускать октавные удвоения;
- б) широкое расположение аккордов заменять тесным;

в) выпускать мелизмы и пассажи, фигурации заменять простыми аккордами в более крупных длительностях и т. д.

Важнейшим моментом выучивания хоровой партитуры, становления слуховых представлений и интерпретационного плана является пение голосов. «По мнению

крупнейших музыкантов и педагогов (Р. Вагнер, М. Пуполизов-Иванов), только пение голосов партитуры и аккордовых созвучий дает дирижеру подлинное знание музыки и навыки в чтении партитур глазами»¹. Одновременно это помогает дирижеру обнаружить те трудности, с которыми встретятся хоровые певцы в процессе изучения произведения, тем самым представляется возможность предварительно продумать методику проведения занятий.

Исполнение дирижером хоровых голосов должно быть уверенным, точным в отношении интонации, ритма и вокальных приемов. Пение с текстом не исключает сольфеджирования, что способствует выработке наилучшей ориентации в партитуре.

Специальной проработке подлежат тематические линии в имитационных эпизодах. При пропевании их нужно соблюдать соответствующие певческие регистры²:

В. Калинников „Осень“

134 [Умеренно] Немного подвижнее

И бу-дит лай со-бак у снув-ши
И бу-дит лай со-бак, бу-дит лай со-
И бу-дит лай, и бу-дит лай со-бак дуб-
за-ба-вы, и бу-дит лай со-бак дуб ра

¹ К. Птица О хоровом дирижировании, стр. 224.

² Стрелками в примере 134 отмечены моменты перехода на исполнение другого голоса при пропевании основной тематической линии.

rit.

дух ра вы

бак у снувши е дуб ра вы

ра вы

лай со бак у снувши с дуб ра вы

ра вы

вы

Исполнение мелодических линий голосом следует чередовать с пением «про себя», что способствует развитию внутреннего слуха.

Пение наиболее сложных хоровых партий целесообразно сопровождать исполнением на фортепиано других партий. При этом петь следует негромко, как бы пристраивая свой голос к голосам, звучащим на инструменте. Если партии хора вступают неодновременно, необходимо выучить последовательный ряд вступлений:

Д. Верди. „Rex tremendae“

из Реквиема

sal va me sal -

135 Adagio maestoso

sal va me sal

sal va me, sal va me, sal va

Схема

sal va me, sal va

sal va me, sal va

В данном случае мелодическую линию образуют начальные два звука каждой вновь вступающей партии.

При изучении оперных сцен нужно хорошо освоить хоровые и сольные реплики.

Наиболее трудные каденции, секвенции, гармонические последовательности, модуляции должны быть пропеты по вертикали. Аккорды пропеваются обычно снизу вверх с соблюдением регистров певческих голосов:

136 Тяжеловесно А. Егоров. „Тайга“

Над ми ром на век у.твер. дим,

Следует петь.

Петь следует *legato*. Только в этом случае звуки мысленно объединяются поющим в аккорд. Необходимо представить себе звучание всего аккорда, проинтонировать его внутренним слухом. Если гармоническая последовательность представляется недостаточно отчетливой, чтобы воспроизвести ее голосом, следует многократно повторять данный отрывок на фортепиано, внимательно вслушиваясь в созвучия.

Для наилучшего усвоения гармонии в ряде случаев полезно пропевать аккорды в тесном расположении, в их элементарном виде:

Сморч - ков, че - ре му - хи.

Сморч - ков, Смorch - ков, че ре - му - хи.

Пропеть

Анализ партитуры. Анализ исполняемого произведения должен сопутствовать его выучиванию. При этом складывается исполнительский план произведения, выкристаллизовываются приемы и методы его разучивания.

Приведем примерный план анализа, довольно близкий к тому, который рекомендуется для письменных работ студентам дирижерско-хоровых отделений консерваторий. Этот план — весьма условный. В зависимости от содержания и формы произведения одни вопросы могут оказаться рассмотренными наиболее широко и подробно, другие — лишь затронуты или совсем не отражены.

План анализа хоровой партитуры

1. Автор литературного текста. Краткая характеристика творчества. История создания поэтического произведения, его содержание и форма (идея, тема, образы, композиционная структура, размер стиха, фонетические особенности и т. д. Достоинства и недостат-

ки поэтического текста). Сравнительный анализ литературного текста хора и поэтического первоисточника.

2. Данные о жизни и творчестве композитора, школе и направлении. Обзор хоровых сочинений и краткая характеристика их стилевых особенностей. История создания анализируемого произведения, его место в творчестве композитора.

3. Жанр произведения. Стилъ письма (гармонический, полифонический, смешанный). Композиционная структура, ладотональный план, гармония, голосоведение, метро-ритм, темп, агогика, динамика. Музыкально-тематический анализ. Соотношение и соответствие содержания и формы музыкального и поэтического текстов, их выразительные данные, их взаимоотношение.

4. Тип и вид хора, состав хора. Диапазоны хоровых партий и хора в целом. Тесситура. Дыхание и звукоизвлечение, характер звуковедения, вокальность текста, особенности дикции. Вокальные трудности. Ансамбль, виды ансамбля, ансамблевые трудности, ансамбль как средство выявления творческого замысла композитора.

Строй, особенности мелодического и гармонического строя, трудности в мелодическом и гармоническом строе, а также во вступлениях хоровых партий и хора.

5. Раскрытие внутреннего содержания произведения; определение его стилистических особенностей. Интерпретационный план как результат подробного анализа творческого замысла композитора и поэта. Определение намерений исполнителя в трактовке этого замысла. Вопросы темпа и его колебаний, силы и характера звучания, их связь с частными и общими кульминациями; определение главной кульминации произведения.

6 Репетиционный план.

Примечания:

Представления о творчестве поэта и композитора складываются в результате углубленного ознакомления с их произведениями. Искусствоведческая литература помогает глубже и полнее осознать те или иные художественные явления, но только тогда, когда читатель знаком с самими этими явлениями.

Музыкально-теоретический анализ лучше начинать с определения границ частей. После анализа структуры и выразительных средств каждой из частей (тематического, гармонического, фактурного и т. д.) полезно

сопоставить структуру и комплексы выразительных средств, выяснить единство или контрастность частей и способы их достижения. Это позволяет выявить линии развития, кульминаций, мелодических вершин, главной кульминации, волн нарастания (гармонической, мелодической, ритмической, темповой, динамической) или убывания.

Особенно подробно и тщательно следует делать гармонический анализ, что важно не только для установления плана интерпретации, но и для работы с хором, ибо четкое представление гармонической и ладотональной структуры обеспечивает наилучшую работу над строем хора. Обстоятельный музыкально-теоретический и вокально-хоровой анализ необходим по отношению к каждой хоровой партии. Музыкальный анализ должен проводиться в единстве с анализом поэтического текста.

При планировании и проведении репетиционных занятий нельзя не учитывать такие основополагающие принципы работы с хором, как наличие воспитывающего начала в изучении произведения, единство художественной и технической работы, систематичность и последовательность в выучивании репертуара, требования углубленной профессионализации репетиционного процесса, высокого уровня творческой дисциплины и т. д.

Руководитель хорового коллектива обязан систематически, как опытный педагог, воспитывать певцов художественно-творчески и профессионально-технически. И это осуществляется им прежде всего на репетициях. Развитие слуховых данных и навыков чтения нот с листа, музыкального мышления, творческого внимания и воображения, художественного вкуса, эмоциональной культуры и темперамента, воспитание певческих навыков, чувства ритма и формы — все это круг вопросов, без которых немислим многосложный процесс работы над произведением.

Качество репетиций, проводимых руководителем хора, определяется не только тем, как скоро он сумел подготовить концертную программу, но и творческим ростом коллектива, повышением его исполнительского мастерства.

Некоторые авторы пособий по хороведению делят разучивание произведения с хором на два этапа: тех-

нический и художественный. Согласиться с этим трудно. Конечно, с момента знакомства с новым сочинением до его концертного исполнения содержание и форма репетиционной работы претерпевают значительные изменения. Так, вначале, очевидно, основное внимание будет сосредоточено на прочтении авторского текста (музыкального и поэтического), на ритме, строе, ансамбле. Однако художественно-выразительные элементы исполнения несомненно присутствуют и в это время. Становление характера звука, равновесия голосов, приемов произношения слов и т. д. будет осуществляться в соответствии с конкретной художественно-выразительной целью, которая является отправным моментом в отборе исполнительских приемов. Художественная и техническая работы теснейшим образом взаимосвязаны, и попытка разграничить их практически не оправдывается. Разделение процесса работы над произведением на два этапа неправомерно также и потому, что одни исполнительские приемы усваиваются хором сразу в течение одного занятия, другие требуют продолжительного времени, а в целом становление и совершенствование техники исполнения продолжается вплоть до последних, генеральных репетиций. Недостатки названной выше системы очевидны, она не нашла широкого практического применения.

Главное, чтобы изучение репертуара шло систематически и последовательно. Нельзя решать сразу все задачи. Бессистемность и разбросанность требований руководителя затрудняет и осложняет работу над произведением. Дирижеру нужно определить, что на данном этапе является наиболее важным, и на нем прежде всего сосредоточить внимание хора. Во время занятий неизбежно будут затрагиваться различные стороны исполнения, но весь ход репетиции должен иметь четкую направленность на решение главной очередной задачи и на преодоление связанных с ней исполнительских трудностей.

Только в условиях высокой профессиональной требовательности, тщательной работы над техническими средствами и выразительностью исполнения рождается подлинное произведение искусства. Углубленная профессионализация репетиционного процесса не имеет, однако, ничего общего с «сухим академизмом» или

«узким техницизмом». Изучение произведения — это прежде всего живой творческий процесс познания и воплощения художественных образов.

Творчество немислимо без дисциплины. Она начинается с установления общего порядка на репетиции — своевременного начала занятий, соблюдения установленного расположения певцов в партии, наличия необходимого нотного материала, сосредоточенности и внимания всех членов исполнительского коллектива и т. д. Дисциплина зависит прежде всего от дирижера, от его личной организованности, четкости и целесообразности требований, от умения создать атмосферу деловой активности и увлеченности в работе.

Пути создания творческой атмосферы бесконечно многообразны и разными дирижерами осуществляются по-разному. Но во всех случаях во взаимоотношениях дирижера с хором не должно иметь место высокомерие и пренебрежение, оскорбляющие личное достоинство. Доброжелательность, взаимное уважение создают наилучшую обстановку для совместного творчества.

Работу над произведением целесообразно начинать с общего ознакомления с ним исполнительского коллектива. Это придает занятиям целеустремленность и осмысленность. Способы ознакомления могут быть самые различные: исполнение произведения на фортепиано, прослушивание звукозаписи, прочтение «с листа» и т. д. Полезно кратко рассказать хору о произведении, о его исполнительских особенностях и трудностях. Разучивать произведение следует по тщательно выверенному нотному материалу (хоровым партиям, партитурам). До начала занятий целесообразно внести в хоровые партии исполнительские пометки, а также цифры, необходимые для работы над отдельными фрагментами произведения.

Первоначальный разбор произведения может производиться и на общих хоровых занятиях со всем составом хора и на занятиях по группам или с отдельными партиями.

Раздельные репетиции обеспечивают, как правило, наиболее быстрое освоение певцами материала, дают возможность тщательно выверить каждую партию, способствуют достижению выразительного, рельефного звучания мелодических линий в многоголосии. Поэтому

проведение групповых репетиций широко практикуется не только на стадии разбора произведений, но и в процессе всей работы над ними. Состав разделенных групп определяется содержанием занятия, его задачами, а также строением хоровой партитуры. Работая с группой певцов, дирижер должен четко представлять себе звучание хора в целом и, исходя из этого, устанавливать соответствующую звучность отдельных партий. На групповых репетициях полезно помогать певцам исполнением на фортепиано недостающих голосов партитуры. В ряде моментов это совершенно необходимо. Групповые занятия нужно правильно сочетать с репетициями хора в полном составе: в зависимости от склада произведения и характера исполнительских трудностей в одном случае целесообразно проводить больше отдельных, в другом — общехоровых репетиций.

Выучивание произведения обычно вначале проводится по разделам — частям, периодам, предложениям, фразам. Цель его — овладение комплексом выразительных средств и технических приемов: строем, ритмом, ансамблем, звуком и т. д. Так, работая над строем, нельзя не обращать внимания на качество звука, тембр, дыхание, звукообразование и другие тесно между собой связанные компоненты исполнения. Принцип последовательности требований, о котором говорилось раньше, не должен нарушаться. Едва ли целесообразно, например, усиленно отрабатывать нюансировку, в то время как певцы еще с трудом и большими огрехами исполняют музыкальный текст своих партий.

В отдельные моменты возможно сосредоточить внимание хора только на музыкальной стороне исполнения и даже вовсе исключить слово (пение с закрытым ртом, на отдельные гласные, слоги и т. д.). Однако это лишь частный репетиционный прием, ибо в большинстве случаев хоровое произведение в исполнении рождается, как «сплав» элементов музыки и слова и только при полном их согласовании и верном выполнении может сложиться полноценный художественный образ.

Слух исполнителей, их интеллект, воображение, темперамент — вот первооснова воздействия дирижера на хоровых певцов, ибо только то, что предопределено представлением, чувством, мыслью, внутренним слухом может дать качественное исполнение. Но и это лишь

необходимая предпосылка, за которой должно последовать воплощение. И здесь важно верно определить приемы и с их помощью превратить представления в реальное звучание.

Для успешного руководства хором необходимо, чтобы дирижер сам в совершенстве владел искусством пения. Это не значит, что он непременно должен обладать хорошим певческим голосом, но уметь петь выразительно, певчески правильно исполнить фразу, практически показать, как выполняется тот или иной певческий прием — важнейшее профессиональное требование, предъявляемое к дирижеру хора. Нельзя объяснять все только словами. Порой целесообразнее не рассказывать, как следует петь, а показать это голосом. Кроме того, если дирижер не владеет в должной степени вокальной техникой и методикой, он не может почувствовать и правильно подсказать певцам, что же нужно для того, чтобы выполнить данную вокальную задачу. Основное направление в работе над звуком должно выражать стремление к мягкому распевному исполнению, к максимальному разнообразию звуковых красок, сочетающихся с вокальной выравненностью голосов.

Учитывая, что стройное, ритмичное исполнение не только основа основ хорового пения, но и наиболее трудоемкий и наименее устойчивый его элемент, в работе с хором следует уделять этому особое внимание.

Очень важно правильно определить репетиционный темп исполнения. Он должен быть не слишком быстрым, чтобы обеспечивать возможность тщательного выполнения всех задач, и в то же время не слишком медленным, ибо может привести к выработке несоответствующих конечной цели характера звука и певческих приемов. При изучении подвижных произведений нужно осторожно и постепенно решать задачу ускорения темпа. Несвоевременно ускоренный темп может легко разрушить налаженный процесс исполнения. Столь же осторожно и обдуманно нужно подходить к установлению градаций силы звука. Преждевременная работа над динамикой может привести к дискоординации установленных, но не закрепленных навыков.

Каждое повторение того или другого эпизода или произведения в целом должно быть творческим, иметь конкретные задачи и способствовать улучшению испол-

нения. Механическое повторение не приносит пользы, а нередко ухудшает исполнение, так как происходит в обстановке пониженной творческой интенсивности и ослабленного внимания.

Во время работы над фрагментами необходимо тщательно выверить наиболее трудные разделы произведения. Следует также связать все выученные фрагменты, скрепить и сгладить «швы» между ними. Большое место в работе над произведением занимает фразирование. Его важнейшими средствами являются переменная динамика, цезуры, экспрессия метроритмического движения, характер произношения поэтического текста. В фразировании обнаруживается исполнительская зрелость и культура хора и дирижера, индивидуальность их интерпретации.

После того, как все детали произведения тщательно проштудированы, центр внимания переносится на произведение в целом, на выразительность и яркость исполнения. Но и на этой стадии работа над деталями не прекращается, они окончательно уточняются, закрепляются. Выявляются главные линии развития, устанавливается общий динамический план, темпы, кульминационные центры, качество цезур.

Проблема кульминаций — важнейшая в исполнении как отдельных разделов, так и произведения в целом. Важно не только рельефно выделить кульминации, но и суметь подчинить частные главной, а также правильно выразить характер движения к кульминации. Кульминация всегда имеет индивидуальную, присущую только данному произведению форму. Она может подготавливаться постепенным наращиванием силы звука на протяжении значительного периода времени (первая часть «Иоанна Дамаскина» Танеева, «Болеро» Равеля). Непрерывность мелодического развития к главной динамической вершине часто вызывает необходимость сокращения нюансировки в более мелких построениях внутри данного эпизода, порой доведения ее до минимума, обеспечивающего произносительные нормы словесного текста (дует Варлаама и Мисаила «Солнце, луна померкнули» в «Сцене под Кромами» из оперы «Борис Годунов» Мусоргского).

В некоторых произведениях динамизация достигается путем постепенного наращивания силы звучания

от построения к построению («Поет зима» из поэмы «Памяти Сергея Есенина» Свиридова). В этом случае на протяжении каждого из построений сила звука поддерживается на одном уровне и усиление его производится на границах построений. Кульминация может достигаться также посредством последовательного нарастания динамических волн (Кугие из «Гранской мессы» Листа) и тогда необходимо точно рассчитать наименьший и наибольший уровень громкости каждой «волны». Кульминация может быть яркой и подчеркнутой или смягченной. Наконец, немало примеров, когда задача исполнителя состоит в том, чтобы «лишить» построение кульминации, исполнить его строго в одном нюансе. Кульминация произведения не всегда совпадает с моментом наибольшей силы звука. Она достигается не только динамическими, но и другими средствами.

Разнообразны в хоровой музыке цезуры и приемы их исполнения. В одних случаях требуется паузирование, в других — только возобновление дыхания, в третьих — достаточно отметить начало следующего построения новой атакой звука и т. д. Цезура может разделять сходные по содержанию и выразительным средствам эпизоды и тогда ее выполнение не сопровождается изменением характера звука, темпа, динамики и других выразительных средств. Но столь же часто цезура приходится на границе контрастных построений, и в момент ее выполнения хору необходимо гибко перестроиться на новый характер исполнения. Глубокая цезура может потребовать от исполнителей или постепенного и мягкого переключения на новый музыкальный образ или сохранения драматического напряжения в момент паузы («звучащая пауза»). Наконец, цезура по окончании исполнения представляет возможность слушателям выразить свое отношение к исполненному. Цезуры во многом не поддаются точной фиксации в нотной записи, а в ряде случаев вообще не отмечаются. Глубина и характер цезур, приемы их исполнения определяются в зависимости от выполняемых ими композиционно-структурных и выразительных функций и в значительной степени индивидуализируются исполнительским планом.

Целостность исполнения — результат совершенного выявления идеи произведения, охвата его художествен-

ной формы. В большой степени это зависит от осознания, ощущения единой непрерывной линии развития художественного образа. Это необходимо не только в произведениях, имеющих развернутую музыкальную форму, но и в куплетной песне, где особое значение приобретает «развертывание» содержания поэтического текста.

Чтобы произведение обрело свой законченный художественный облик, окончательно «созрело», требуется известное время, многократное тщательное исполнение в надлежащем темпе, со всеми нюансами и в полную «душевную силу», как на концерте. Пробные исполнения целесообразно чередовать с пропеванием в «репетиционном» темпе и с продолжающейся отделкой наиболее трудных фрагментов.

Концертное исполнение имеет некоторые особенности. Это самый ответственный момент в работе коллектива, который выступает теперь и как создатель художественных ценностей и как просветитель слушательских масс, воспитатель их художественного вкуса. Только вдохновенное, совершенное по мастерству искусство доставляет радость людям, обладает воспитательной и притягательной силой. Источник вдохновения заложен в самом произведении, он в постоянной смене живых ощущений, представлений и переживаний, рождаемых произведением.

Эмоции всегда должны контролироваться разумом. Преувеличенность естественных чувств, а также их «необузданность», «стихийность» — весьма вредно и опасно для исполнения. Моментом, регулирующим эмоциональное начало, является сочетание активного выражения творческих намерений и переживаний с контролем и оценкой реального звучания хора.

В условиях концертного выступления особое значение приобретает мастерство дирижирования — единственное средство творческого общения дирижера с хором на эстраде. Чем совершеннее владеет дирижер техникой выразительного дирижирования, тем гибче, непосредственнее будет исполнение. Чем беднее и ограниченнее язык жестов, мастерство дирижирования руководителя, тем больше утрачивает исполнение живость и непосредственность, тонкость и гибкость, приближаясь «к повторению выученного урока». Если во время репе-

тиции искусство дирижирования освобождает коллектив от излишней «муштры», помогает более скорым и легким путем идти к намеченной цели, то во время концертного исполнения оно открывает пути к вершинам исполнительского творчества.

В задачу данной книги не входит изложение принципов дирижирования. Это область музыкального исполнительства, требующая специального труда¹.

Произведения, включаемые в репертуар хора, должны быть близкими и понятными хору, должны соответствовать уровню его профессиональной подготовки и исполнительскому профилю и что особенно важно — обладать высокими художественными качествами. Их творческие глубины могут быть неисчерпаемым источником вдохновения, представляют бесконечные возможности для совершенствования мастерства, а репертуарная «долговечность» зависит лишь от дарования и профессионализма исполнителей (в первую очередь дирижера), от их отношения к своему труду.

Подлинные творения искусства обладают особым свойством. «Войну и мир» Толстого, поэмы Пушкина можно перечитывать много раз с ощущением первого чтения, рождаемого новыми открытиями художественных ценностей этих бессмертных памятников литературы. Те же ощущения сопутствуют исполнению высокохудожественных музыкальных произведений. При истинном творческом отношении исполнителей к своему искусству, каждый показ такого произведения становится праздником. С каждой последующей встречей произведение представляется еще более прекрасным, сохраняет свежесть и новизну чувств. Это вызывает естественное желание совершенствовать форму и технику исполнения, без чего произведение скоро перешло бы в разряд «запетых».

Для полноты творческой жизни коллектива, для того, чтобы он мог активно выполнять свою общественную миссию, ему недостаточно высокохудожественного

¹ Можно назвать ряд ценных пособий по данной проблеме: статья «О хоровом дирижировании» и «Очерки по технике дирижирования хором» К. Б. Птицы, «О дирижировании» Ф. Вейнгартнера и другие, где обстоятельно изложены вопросы искусства дирижирования.

репертуара вообще, его искусство должно быть тесно связано с современностью, с современным творчеством и прежде всего с произведениями большого гражданского звучания.

Насколько бесперспективно искусство, оторванное от современности, не связанное с прогрессивными общественными идеалами, можно убедиться, познакомившись с деятельностью некоторых зарубежных хоров. Находясь на ложных идейно-эстетических позициях, они обратили поиски репертуара в сферу модернистской музыки. Эти поиски оказались безрезультатными. Во-первых, потому, что музыка композиторов-модернистов не находит широкого отклика среди слушательских масс. Во-вторых, потому, что лишенная интонационной логики, чуждая всему естеству человеческого голоса и слуха, она неудобна для коллективного вокального исполнительства; возможности хора оказываются ограниченными, и он в состоянии выполнять, в основном, лишь вспомогательные функции. Отдельные хоры специализируются на исполнении старинной музыки. Величайшие художественные ценности XVIII — XX веков фактически остались вне сферы их деятельности. Обращаясь к современной музыке или к музыке XIX века, эти хоры отбирают произведения, которым присуще религиозно-мистическое содержание, что отрицательно сказывается на творческом облике хоровых коллективов, суживает их исполнительские возможности, порождает однообразие и «академическую сухость».

В сегодняшнем мире идет ожесточенная битва за умы и души людей. В остром и непримиримом столкновении двух социальных систем, двух идеологий велика роль советской литературы и искусства. Они несут трудящимся земного шара ленинскую правду, идеи революции, пролетарского интернационализма, прогресса, истинной человечности. В этом их высокая историческая миссия. Быть активным помощником партии в деле коммунистического строительства — священный долг каждого советского художника, каждого художественного коллектива.

СОДЕРЖАНИЕ

От автора 3

Раздел I

Краткий обзор истории хорового пения	4
Хоровое пение в зарубежных странах	6
Певческая культура народов СССР	29
1. Хоровое пение в России	29
2. Певческое искусство Украины	59
3. Певческое искусство Белоруссии	64
4. Певческое искусство республик Прибалтики	66
5. Певческое искусство Молдавии	70
6. Певческое искусство Грузии, Армении, Азербайджана	72
7. Хоровое пение в республиках Средней Азии	76

Раздел II

Теория хорового пения	80
1. Что такое хор?	80
2. Хоры народные и академические	87
3. Строение голосового аппарата и принципы его работы	93
4. Хоровые партии и составляющие их голоса	105
5. Состав хора	126
6. Некоторые вопросы вокальной техники	161
7. Дикция и орфоэпия. Работа с поэтическим текстом	176
8. Ансамбль	201
9. Строй	249
10. Работа дирижера над хоровым произведением	281

Индекс 9—2

КРАСНОЩЕКОВ ВІКТОР ІВАНОВИЧ
ВОПРОСЫ ХОРОВЕДЕНИЯ

Редактор А. Трейстер Худож. редактор А. Головкина
Художник Л. Эрман Технический редактор Е. Непомнящая
Корректор Г. Федяева

Подп к печ. 18/XII 1968 г. А12080 Форм бум. 84×108¹/₃₂ Печ. л 9,375
(Условные 15,75) Уч-изд л 15,83 Тираж 10 000 экз. Изд. № 5785
Т п. 68 г—№ 691 Зак 1219 Цена 1 р 05 к. Бумага № 2

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная ул., 14

Московская типография № 6 Главподграфпрома Комитета по печати
при Совете Министров СССР Москва, Ж-88, 1-й Южно-портовый пр., 17

Белорусский хоровой портал - XOP.by