

РАБОТА с ХОРОМ

МЕТОДИКА, ОПЫТ



ПРОФИЗДАТ
МОСКВА — 1972

ОБ ЭТОМ СБОРНИКЕ

В статьях, помещенных в сборнике, обобщается ценный практический опыт известных советских хоровых дирижеров и педагогов, освещаются теоретические вопросы деятельности хорового коллектива.

В них содержатся интересные сведения по истории русского хорового искусства, практические советы, которые помогут организовать работу в хоровом коллективе, академическом и народном.

Сборник рассчитан на руководителей и участников самодеятельных хоров.

Издательство просит читателей посылать свои отзывы о книге по адресу: Москва, Центр, ул. Кирова, 13, Профиздат.

Составление и общая редакция сборника доцента Московской государственной консерватории
Б. Г. Тевлина

Крупнейший композитор современности Д. Д. Шостакович в одной из своих статей писал: «Любите и изучайте великое искусство музыки. Оно откроет вам целый мир великих чувств, страстей, мыслей. Оно сделает вас духовно богаче, чище, совершенней. Благодаря музыке вы найдете в себе новые, неведомые вам прежде силы. Вы увидите жизнь в новых тонах и красках. Музыка еще больше приблизит вас к тому идеалу совершенного человека, который является целью нашего коммунистического строительства».

Несомненно, что самой широкой и массовой школой музыкального воспитания является хоровое пение. Нет более верного пути для приобщения людей к бесценным сокровищам классической музыки, к гениальным сочинениям великих композиторов прошлого, к сложным созданиям современных авторов, чем последовательное овладение вокально-хоровыми навыками и основами музыкальной грамоты.

Хоровое пение на протяжении столетий было наиболее действенным видом массового музицирования. Передовые русские музыканты видели в пропаганде хорового пения основное средство эстетического воспитания и музыкального просвещения народа.

Замечательной традицией отечественной хоровой культуры было пение с детских лет в хорах. Это и понятно: все стороны музыкального образования народа, весь рост хорового искусства зависят от уровня развития детской певческой культуры. П. И. Чайковский отмечал: «Нужно, чтобы широко распространилось и упрочилось обязательное обучение хоровому пению в низших учебных заведениях нашего отечества».

После Великой Октябрьской социалистической революции хоровая культура, как и все музыкальное искусство, получает огромные возможности для своего развития. Сочетание новых методов музыкального образования и художественного просвещения народа с лучшими традициями многовековой отечественной певческой культуры подтверждает необъятные творческие возможности хорового искусства.

В 20-е годы в нашей стране начинается массовое движение хоровой самодеятельности, пользующееся самой широкой государственной поддержкой. На предприятиях и в колхозах, в учреждениях и учебных заведениях растет число хоровых коллективов. Наряду с деятельностью хоров академического направления получают широкое распространение и новые формы хорового исполнительства: народные хоры, ансамбли песни.

Широкую популярность в стране завоевывают Всесоюзные фестивали самодеятельности профсоюзов, хоровые олимпиады, праздники песни — эти поистине грандиозные смотры массового народного музицирования.

Советское хоровое искусство, пройдя более чем полувековой путь своего развития, становится важным средством в формировании художественных вкусов, эстетических взглядов нового человека — строителя коммунизма. Заметно повышается художественная культура самодеятельных хоров. В напряженном и настойчивом труде хормейстеров над вокальной школой, чистотой и слитностью звучания, ритмическим ансамблем и дикцией рождается высокое исполнительское мастерство, которое в наши дни является главным мерилом искусства. Именно яркое идейно-художественное мастерство, присущее лучшим самодеятельным хоровым коллективам нашей страны, позволяет им в последние годы выходить победителями в крупнейших международных соревнованиях (конкурсы хоров имени Белы Бартока в Венгрии, имени Гвидо д'Ареццо в Италии; фестивали молодежи и студентов).

Сложны и трудны дороги к истинному хоровому мастерству. Один из путей к овладению искусством хорового исполнительства лежит через познание подлинной культуры хорового зву-

чания, под которой подразумевается естественное, некрикливое выразительное пение. Народный артист СССР, профессор А. В. Свешников пишет: «Громкое пение не убеждает в достоинствах певческого таланта. Это признак плохого владения голосом. Петь громко, крикливо не трудно, но петь с силой и при том красиво — значительно труднее, а еще труднее петь совсем тихо, но ровно и стройно, чтобы все звуки сливались в один плавный, непрерывный поток».

Бережное отношение к слову — другая важнейшая сторона хормейстерской деятельности. Текст и музыка — равноправные компоненты хорового произведения.

Внимание к традиционному для русской классической школы труднейшему и наиболее богатому выразительными возможностями жанру хорового искусства — многоголосному пению без сопровождения — основа творческих достижений хоров.

Хоровое пение — искусство, удивительное по красоте и необычайно трудное по своей специфике. Мастерство руководителя хора — отличного дирижера и тонкого знатока человеческого голоса, эрудированного музыканта и блестящего организатора, умелого репетитора и вдохновенного артиста — играет решающую роль в создании этого искусства.

При различии методов работы с хором и творческого облика хормейстеров цель, стоящая перед ними, едина: добиваться подлинного совершенства исполнения. Существенную помощь в этом может оказать книга «Работа с хором».

Среди авторов данного, третьего, сборника статей (первые два вышли в Профиздате в 1960 и 1964 годах) — крупнейшие мастера советского хорового искусства: заслуженный деятель искусств РСФСР, профессор Г. А. Дмитриевский (1900—1953); доктор искусствоведения, профессор Д. Л. Локшин (1907—1966); народный артист СССР, профессор К. Б. Птица; народный артист РСФСР, профессор К. П. Виноградов. Их богатые теоретические и практические знания принесут несомненную пользу читателям.

Много хороших советов и рекомендаций найдут руководители хоров в статьях доцента А. А. Березина (1921—1969);

заслуженного артиста РСФСР, доцента В. И. Краснощекова; кандидата искусствоведения, доцента Н. В. Калугиной и хормейстера В. Л. Живова.

* * *

Задачи музыкальной самодеятельности, перспективы ее развития определяются теми общественными функциями, которые должно осуществлять советское искусство в период строительства коммунизма.

В Отчетном докладе Центрального Комитета КПСС XXIV съезду партии подчеркнута возрастающая роль литературы и искусства «в формировании мировоззрения советского человека, его нравственных убеждений, духовной культуры». В решении больших задач, поставленных партией перед советским искусством, важное место отводится одному из самых многочисленных отрядов художественной самодеятельности — хоровым коллективам.

Все это говорит о насущной необходимости научной разработки практических и теоретических вопросов хорового искусства. Данную цель и преследует настоящий сборник «Работа с хором».

Б. Г. ТЕВЛИН,
доцент Московской государственной
консерватории

ИЗ ИСТОРИИ РУССКОГО ХОРОВОГО ИСКУССТВА ¹

Русское хоровое искусство — одно из древнейших проявлений музыкальной культуры нашего народа. Развитие его прошло сложно и противоречиво. Это огромное национальное богатство не только представляет чисто познавательную ценность, но и имеет исключительно большое жизненное значение для современной культуры. Некоторым прогрессивным сторонам исторического процесса развития русского хорового искусства и посвящена настоящая статья.

Начало организованному профессиональному хоровому образованию, воспитанию и обучению хоровых дирижеров в России было положено в 80-х годах прошлого века. Однако нам известны имена многих замечательных русских хормейстеров, еще ранее возглавлявших хоры.

Достаточно сослаться хотя бы на опыт старейшего русского хора, известного ныне как Ленинградская академическая капелла имени М. И. Глинки. Среди ее хормейстеров в начале XVIII века (тогда они назывались уставщиками) выделялись С. Беляев, В. Евдокимов, Ф. Журавский и другие. Периоды широкой известности капеллы связаны с деятельностью в ней в конце XVIII и первой половине XIX века Д. Бортнянского, а затем и М. Глинки, который, хотя и был назначен капельмейстером, но по существу являлся регентом капеллы.

Видное место в истории русской хоровой культуры занимает Г. Ломакин — хоровой дирижер, педагог, композитор и музыкальный деятель.

Чем же можно объяснить высокое мастерство управления хором, которым славились русские хормейстеры? Откуда появились у них знания, необходимые для обучения певцов и овладения секретами хоровой звучности?

¹ Данная статья является последней работой известного советского педагога Д. Л. Локшина. (Печатается в сокращении. *Прим. сост.*).

Это объясняется, по крайней мере, двумя причинами: большой музыкальной одаренностью русского народа и строгой выучкой в самих хорах. О разнообразной одаренности певчих русских хоров свидетельствует целый ряд фактов. Вспомним, например, что участниками первого русского профессионального хора были такие композиторы и теоретики, как В. Титов, Н. Бавыкин, И. Календа и другие. Целую эпоху в истории русской музыкальной культуры составляет искусство крепостных. Ведь певцами хоров, которые содержали помещики — крупные землевладельцы, были в основном их крепостные. Известная капелла графа Шереметева и хор князя Голицына, целиком состоявшие из крепостных, прославили русское хоровое искусство не только на родине, но и за рубежом.

Издавна в русских хорах существовала традиция выдвижения регента, учителя из среды старших, более опытных певчих. В основном именно так появлялись руководители хоров до открытия специальных учебных заведений. Некоторые из этих учителей пения упорным трудом и подлинной влюбленностью в свою профессию достигали исключительных результатов. Например, бывший капеллан М. Полторацкий стал регентом Петербургской певческой капеллы, а затем первым ее директором. В начале прошлого века придворный певчий Ф. Леницкий приглашался в качестве учителя пения в ряд учебных заведений Петербурга и даже руководил некоторое время лучшим частным хором России — капеллой Шереметева.

В певческих школах различных капелл, хоров, организовывавшихся для подготовки собственных кадров певцов, также преподавали старшие, более опытные певчие, часто крепостные. Из таких школ нередко выходили выдающиеся музыканты. Так, воспитанниками певческой школы Петербургской капеллы были Д. Бортиянский и М. Березовский, а школа капеллы Шереметева дала таких замечательных мастеров, как С. Дегтярев и Г. Ломакин (в будущем они стали руководителями этой капеллы).

Разумеется, в наши дни разностороннее общее музыкальное и специальное хоровое образование в различных музыкальных учебных заведениях страны дает несравнимо более полную подготовку. Однако не стоит забывать прекрасную традицию музыкального воспитания в самих хорах. Пение в отличных хоровых коллективах под руководством талантливых, опытных руководителей всегда являлось замечательной школой воспитания хороших дирижеров.

* * *

Успехи отечественного хорового искусства во многом основываются на органической связи хорового творчества и исполнительства. В тесном общении с первоклассными хоровыми коллективами композиторы оттачивали свое мастерство, овладевали секретами звучности в живом общении с инструментом. И хоры, в свою очередь, росли на исполнении интересных, вдохновенных произведений.

Часто талантливый композитор и яркий дирижер хора сочетались в одном лице. Такими были Д. Бортнянский, М. Глинка, А. Аренский, Н. Римский-Корсаков, М. Ипполитов-Иванов, С. Василенко, А. Архангельский, А. Кастальский.

Тесные творческие связи объединяли П. Чайковского, С. Танеева, С. Рахманинова, Вик. Калинникова, Ю. Сахновского П. Чеснокова и других с Московским синодальным хором. Эта дружба имела самое положительное значение и для композиторов, и для коллектива.

Подобно тому, как многие сольные произведения были написаны для определенных исполнителей (певцов, инструменталистов), так и хоровые произведения часто создавались для определенных хоров. Эта традиция нашла достойное продолжение в советском искусстве. Вспомним хотя бы одного из первых советских хоровых дирижеров М. Климова, который сумел осуществить принципиальную перестройку и коренное обновление репертуара Ленинградской капеллы благодаря в первую очередь привлечению к сотрудничеству ряда советских композиторов: А. Пашенко, А. Егорова, М. Юдина, А. Гладковского и других. Этот ценный опыт и сейчас с успехом используется во многих хоровых коллективах.

* * *

Богатейшее наследие оставила нам русская хоровая педагогика. Оно запечатлено и в печатных трудах, и в живом исполнительстве, претворявшем в жизнь передовые педагогические идеи и методические принципы. Но их осуществление стоило поистине героических усилий в атмосфере консервативно-клерикальных, церковно-певческих традиций, которые господствовали в дореволюционной хоровой культуре.

Одной из замечательных традиций прошлого является большая заинтересованность передовых музыкантов в улучшении музыкального воспитания в общеобразовательных учебных заведениях.

Поучительный методический опыт накоплен в результате многовековой хоровой практики в России. Многие из него вошло в сокровищницу советской хоровой культуры и способствовало ее развитию. Многие еще предстоит изучить.

Авторами различных учебных и методических пособий по хоровому пению, создававшихся в дореволюционной России, были в основном практики и среди них выдающиеся мастера своего дела: Г. Ломакин, Н. Афанасьев, А. Рожнов, Н. Брянский, А. Касторский и другие. Их советы и рекомендации были основаны на личном, многолетнем опыте, дававшем положительные результаты, и поэтому имели особую силу и убедительность.

В разработке теории и методики хорового обучения принимали участие и крупнейшие музыкальные деятели России: В. Одоевский, А. Серов, Н. Римский-Корсаков, А. Кастальский, Н. Кашкин. Существовал целый ряд программ хорового обучения различных учебных заведений. На первом месте должна быть поставлена «Подробная программа регентского класса Придворной капеллы», подготовленная в 1884 году Н. А. Римским-Корсаковым во время его работы в капелле. Эту программу без всякого преувеличения можно рассматривать как систематизированное, обобщенное и четкое определение круга знаний, навыков и умений, которыми должен владеть хоровой дирижер. Первостепенное значение уделяется в ней беглому пению с листа, угадыванию по слуху, задаванию тона по камертону, записыванию под диктовку и многим другим важным элементам профессионального хорового образования.

Уже в начале нынешнего века наиболее опытные методисты и замечательные хормейстеры пытались теоретически осмыслить и сформулировать взаимоотношение практики пения и теории, связь эмоционального и интеллектуального начала.

Одна из наиболее сильных сторон дореволюционной хоровой методики и практики — это внимание к вокальной стороне хорового звучания, к *вокальной культуре хора*. Это совершенно естественно, ибо требования *чистого и красивого* звучания хора являются основополагающими.

Надо сказать, что еще до появления в 60-х годах прошлого века первых методических пособий упоминавшихся выше авторов очень важные мысли, касающиеся основ вокального воспитания, были заключены в «Упражнениях для усовершенствования голоса» М. Глинки и «Полной школе пения» А. Варламова. Их советы, обращенные к учителям сольного пения, целиком относятся и к учителям хорового пения.

Советы Глинки о развитии голосов от естественных, «натуральных», «без всякого усилия берущихся тонов», о силе и характере звука, с которого надо начинать обучение («петь не громко и не тихо, но вольно»), и мысли Варламова, касающиеся методики обучения («соединение правил с примерами»), а также занятий в мутационный период, до сих пор не потеряли своего значения. Характерно, что лучшие практики, хормейстеры, еще не зная рекомендаций Глинки¹, фактически стояли на тех же позициях и развивали, конкретизировали те же идеи.

Поучительной страницей прошлого является широкая и многообразная музыкально-просветительная деятельность русских хоровых дирижеров, учителей пения.

Следует помнить, что государство и церковь проявляли заботу о развитии хорового пения лишь в определенном направлении, им были совершенно чужды задачи широкого народного музыкального просвещения, приобщения демократических кругов русского общества к богатству музыкальной культуры. Эта почетная и благородная работа легла на плечи передовых представителей русской интеллигенции, отдельных энтузиастов.

Руководители хоров вели большую работу по пропаганде редко исполняющихся произведений русской и зарубежной классики, расширяя кругозор слушателей, приобщая их к шедеврам хорового искусства. В репертуаре хоров были также народные песни (русские, украинские, белорусские, чешские, польские).

Много внимания уделяли русские хоровые деятели музыкальному просвещению народа. Ярким воплощением идеи вовлечения масс в доступную форму активного исполнительства — хоровое пение — была «Бесплатная музыкальная школа», которую в 1862 году организовал совместно с М. Балакиревым Г. Ломакин. Ломакин занимался там с хором учащихся. Под его руководством хор достиг высокого мастерства.

Огромное число любителей пения (детей и взрослых) прошло также через бесплатные хоровые классы, открывшиеся при Петербургской консерватории и функционировавшие много лет под руководством А. И. Рубца. Многочисленностью состава и высоким качеством исполнения отличались хоры Петербургского (основано в 1872 году) и Московского (основано в 1876 году) хоровых обществ. Дирижерами последнего были многие выдающиеся московские музыканты, среди них: С. Танеев, В. Орлов, Ф. Кенеман, М. Ипполитов-Иванов, В. Сафонов, С. Василенко.

¹ Как известно, «Упражнения для усовершенствования голоса» М. Глинки были опубликованы в «Русской музыкальной газете» в 1903 году.

Многие замечательные хоровые произведения были созданы по инициативе общества и посвящены ему.

В конце XIX — начале XX века довольно широкое развитие получают студенческие и рабочие хоры. Среди них наиболее известны в Москве хор народной консерватории, хор Московского университета, хор при народном университете имени А. Л. Шанявского, хор Пречистенских рабочих курсов.

Прогрессивные музыкальные деятели России прекрасно понимали, что успех хорового дела зависит главным образом от наличия квалифицированных учителей пения. В. Стасов говорил Г. Ломакину, напутствуя его в благородной деятельности в «Бесплатной музыкальной школе»: «Готовьте нам учителей; этого мало, что вы сами умеете учить: вас не будет — и кончено! Нет, оставьте после себя учителей».

Примерно с середины 80-х годов прошлого века подготовке учителей уделяется большое внимание. Помимо двух профессиональных учебных заведений, о которых уже упоминалось, этим занимались учительские институты, духовные семинарии, специальные земские школы, готовившие учителей пения. Большую роль сыграли и певческие курсы, которые давали основные теоретические знания и практически необходимые навыки. На таких курсах, открывавшихся во многих городах России преимущественно в летнее время, преподавали виднейшие специалисты хорового дела.

Немалую роль в борьбе прогрессивных деятелей культуры за улучшение эстетического воспитания детей, за музыкальное просвещение народа сыграла периодическая печать: журналы «Хоровое и регентское дело» и «Народное образование» со специальным приложением «Школьное пение», «Русская музыкальная газета», а также музыкальные журналы, издававшиеся в ряде провинциальных городов. В них освещался лучший опыт педагогической, хормейстерской работы, помещались рецензии на выступления хоров, разбирались музыкальные произведения.

* * *

В наши дни, когда хоровое искусство занимает почетное место в музыкальной культуре советского народа, нет необходимости доказывать важность его роли в эстетическом воспитании трудящихся.

Вместе с тем немаловажную роль в дальнейшем подъеме советской хоровой культуры может сыграть опыт прогрессивных музыкальных деятелей и коллективов прошлого, который надо взять на вооружение, еще шире использовать в своей работе.

К. Б. ПТИЦА,
народный артист СССР, профессор
Московской государственной консер-
ватории

ПРОБЛЕМЫ СТИЛЯ И ХОРОВОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО¹

Музыкальный стиль, понимаемый в виде исторической эпохи в искусстве, несущей определенное социально-эстетическое содержание, возникает как результат восприятия, синтезирования и творческого преобразования многих принципов, свойственных предшествующему развитию музыкальной культуры или значительной части ее. Возведение духовной культуры на новую, более высокую ступень развития является одним из важнейших свойств, которые дают право новому направлению в искусстве называться эпохой или стилем.

Понятие «новый стиль» находит конкретное выражение в творчестве того или иного композитора. Стиль композитора — это в первую очередь специфические черты его музыкального мышления, особенности его творчества в целом, обусловленные мировоззрением художника, порожденные исторической эпохой и социальными условиями его существования. Определение творческого стиля композитора создает основу для формирования стиля исполнения его произведений — так называемого исполнительского стиля².

Используя в своих произведениях многие данные развития предшествующей музыкальной культуры, композитор наделяет их в зависимости от дарования и художественных воззрений новыми характерными чертами. Однако наступление нового этапа в развитии культуры не ограничивается лишь увеличением положительных свойств старого. Каждый, действительно,

¹ Настоящий очерк состоит из фрагментов, связанных с общими проблемами музыкального творчества, а также исполнительства отдельных хоров Моцарта (*прим. авт.*).

² Имеется в виду то специфическое, характерное, свойственное образу творческого мышления композитора, что должно выявляться в передаче произведения исполнителями различных индивидуальностей, другими словами, все то особенное в творчестве, что составляет общее в исполнении (*прим. авт.*).

новый и крупный шаг вперед означает также значительное расширение круга идей, эстетических переживаний, замену старых воззрений новыми, а нередко и коренную ломку и смену старых устоев, эстетических принципов, идеологии в целом.

Возникают новые особенности формы, музыкального языка, новые принципы художественного мышления, порожденные новизной мироощущения индивидуальности.

Возникновение и развитие нового стиля в творчестве вызывает изменения прежней исполнительской манеры. Особое значение имеют проблемы стиля в сфере хорового исполнительства.

Современный концертный хоровой репертуар охватывает наибольшее количество исторических эпох сравнительно с другими видами исполнительства. В программах концертов любого полноценного академического хорового коллектива можно встретить произведения от XVI века и до наших дней. При этом следует заметить, что в практике работы хора над повышением своего мастерства далеко не всегда предусматривается работа над постижением необходимых особенностей исполнения произведений различных стилей и эпох. Между тем понимание стиля и умение передать его составляют один из важнейших и необходимых признаков исполнительского мастерства хора. Вопрос исполнительского стиля в общей проблеме развития хоровой культуры не менее важен, чем профессиональные задачи хорового строя, интонации, ансамбля, выразительности вокального звука.

Овладение стилем исполнения означает действительное проникновение в сущность произведения, понимание и ощущение закономерностей и особенностей художественного мышления композитора, умение передать именно то, что он хотел сказать своим творением.

Существует довольно распространенная точка зрения, согласно которой умение исполнять произведения различных стилей основывается на знании изустных неизменных традиций исполнения, которые передаются из поколения в поколение чуть ли не со времени создания произведения. Приоритет этого знания хранится лишь немногими людьми, а то и одним исполнителем, который владеет тайной стиля. Однако это ошибочное мнение.

Конечно, нельзя отрицать, что традиции играют важнейшую роль в формировании стиля исполнения произведений того или другого композитора. Эти традиции обычно берут свое начало от исполнительской манеры какого-либо большого артиста, который много и углубленно работал над произведениями одного

композитора или произведениями определенного направления, наиболее близкими ему по духу и средствам выражения. Развиваясь в творчестве последователей и талантливых учеников, подобная характерная манера постепенно складывается в определенный, отличающийся традициями и особенностями художественной интерпретации исполнительский стиль, даже школу. Так, например, создавался великолепный игумновский стиль (школа) исполнения музыки Чайковского и Рахманинова, глубоко национальный и самобытный.

Однако нетрудно заметить, что та или иная традиция далеко не всегда является современницей произведения и даже, возможно, не всегда всесторонне отвечает вкусам и воззрениям на исполнение самого автора. Традиция не может быть застывшей и неизменной. Она является плодом последующего, нового творческого процесса — исполнения. Не может быть также единой манеры исполнения произведения, которое нашло широкое признание у слушателей. Своеобразие таланта исполнителей порождает различия в трактовке произведения. Сила индивидуальности артиста отличает одну манеру выражения от другой. Многогое вполне естественно и закономерно наслаивается в процессе истории исполнения всякого произведения, созданного в прошлые эпохи: и различие творческих интерпретаций, и изменения исполнительских средств, и изменения воззрений на самую музыку, на идеи, ее насыщающие.

Таким образом, традиция исполнения не является потомственным секретом, рожденным и данным миру композитором одновременно с произведением. Она создается в процессе живой исполнительской практики и не может быть единой и канонизированной. Различие исполнительской интерпретации произведения, зависящее от индивидуальных особенностей дарования артиста, порождает и различие традиций. Аналитический склад ума П. Чеснокова заставлял его решать исполнение «Стрелецкой слободы» М. Мусоргского совершенно в ином плане, чем, например, Н. Данилин. Синтетическое дарование Данилина как нельзя более подходило к яркому полотну, написанному Мусоргским. Способность дирижера охватить огнем своего вдохновения все произведение в целом и передать его как бы на одном дыхании создавало впечатление потрясающее, запомнившееся до сих пор. Однако и в постановке той же сцены Чесноковым, глубоко искренней, исполненной любви к образам русской истории и к музыке Мусоргского, было столько поэзии и благородства, понимания духа произведения, что и это исполнение могло быть смело отнесено к плоду высокого вдохновения.

Следовательно, та или иная манера не определяет вполне стиль исполнения музыки композитора, не исключает возможности существования иных ценных традиций.

Что же, однако, составляет основу знания: как петь или играть то или другое произведение?

Ответ на это дает в первую очередь и главным образом само произведение. На страницах партитуры, в конкретных данных содержания произведения проникновенный художник черпает свое представление о предстоящем исполнении. Здесь его взору предстает тот мир, который он призван воплотить в звуках, мир, который ждет тепла его души, огня его страстей и вдохновения. Пытливым умом и горячим сердцем проникает артист в сущность произведения, готовясь вдохнуть в него жизненную силу. При этом всегда перед художником, исповедующим принцип безусловной правды в творчестве, в искусстве, встает самая большая и ответственная задача: правдиво и полно передать именно то, что хотел сказать автор. Могут быть различные традиции, может быть различная исполнительская манера, может быть разница в языке исполнительского высказывания, но выражению подлинной идеи произведения и живой души композитора должна быть отдана без всяких компромиссов вся творческая сила исполнителя. Это составляет честь артиста, цель его жизни.

В пытливом изучении всех сторон произведения, в стремлении к познанию его содержания исполнителю открываются многие важнейшие особенности творчества композитора. Но было бы ошибочно думать, что стиль станет полностью ясным даже при глубоком изучении данного произведения. Можно наслаждаться, слушая «Колыбельную» Моцарта, изучая ее и исполняя, но в то же время не знать стиля исполнения Моцарта.

Приближение к истинному пониманию стиля возникает только при условии полного и углубленного знания всего творчества композитора в целом. При этом исполнитель должен обладать достаточно обширными знаниями в области иных эпох, стилей, всей музыкальной культуры. Такая подготовленность дает ему возможность, определяя характерные особенности творчества композитора, увидеть в произведении и подчеркнуть в своем исполнении признаки влияния иных стилей других авторов. Просвещенный музыкант сумеет избежать ненужных, чуждых стилю штрихов и влияний.

Очень важное значение имеет также знание существующих исполнительских традиций. Прослушивание самых различных по творческому направлению исполнителей помогает вдумчивому и

культурному музыканту изучать композитора и формировать свой собственный стиль. Строгий, критический разбор услышанного предохраняет от эпигонства. В то же время скромность и доброжелательное отношение к другим исполнителям помогут увидеть в их творчестве лучшее, научиться у них.

Все это большая и необходимая подготовительная работа. Действительное же овладение исполнительским стилем происходит в сфере живой практики. Именно во время работы над произведением, а затем в процессе творчества на сцене окончательно формируется, назревает настоящее понимание стиля исполнения музыки композитора, освещенное дарованием артиста, проникнутое его индивидуальностью, его собственным исполнительским стилем. Знания и талант — вот две неразрывные части, которые способствуют донесению произведения до слушателя с сохранением всех наиболее сильных и характерных сторон сочинения.

Понимание и передача стиля произведения в исполнении есть наиболее высокое и полное проявление артистического профессионализма.

* * *

Вся история мировой культуры свидетельствует о том, что социальные условия решающим образом влияют на пути развития искусства. Прогрессивные силы молодого класса, устремляющегося к новым общественным отношениям, открывают широкий путь творческим устремлениям, а периоды общественного упадка и исторической депрессии тормозят поступательное движение искусства. Однако жажда творчества, направленного к общему благу, как и стремление к истине, всегда неугасимы в сердцах людей.

Католическое средневековье породило готическую архитектуру. Неуклонное стремление ввысь, от земли, от жизни находило свое выражение в летящих в небо острых стрелах колоколен готических соборов, где кружево орнамента было столь сложно, что грандиозность целого подчас заволакивалась туманом мельчайших художественных частностей. В потоке деталей ускользал общий смысл, подобно тому, как в схоластических спорах таял и исчезал основной логический стержень, терялась конечная цель философского рассуждения.

Эпоха вокальной полифонии знаменовалась в музыке необычайным развитием изощренной полифонической формы. Искусство архитектурного сооружения музыкальных произведений усложнялось до невероятных пределов. Внешняя форма —

техника вокального многоголосия — стала самоцелью в творчестве того времени.

Однако в творениях великих художников одухотворенная форма исполнялась глубокого смысла. Настало время, когда поднялись два титана музыкального искусства — лучезарный, сверкающий античным совершенством звуковых линий Гендель и глубочайший философ правдивого, живого чувства Иоганн Себастьян Бах. Их творчество явилось вершиной, где совершенство полифонической формы обеспечивало воплощение грандиозных философских замыслов, смелых обобщений.

В галантном, изысканном стиле рококо, рожденном при французском дворе, не было места углубленному созерцанию, философскому размышлению, отражению широких и могучих страстей. Легкая, беззаботная жизнь, в которой горести должны быть мимолетны, а радостям постоянных развлечений надлежало заменить истинное счастье, составляла тогда предмет искусства. Большое человеческое чувство скрывалось за каскадами изящных, мелких узоров, в блеске позолоты и в радужных переливах холодных красок.

Слабый, мелодичный звон клавесина будил легкую меланхолию или звал к безмятежному веселью. В нем не находила отражения растущая мощь новых, молодых общественных сил, не угадывалась приближающаяся трагедия французского дворянства. И это искусство утонченной, отвлеченной, изящной и сложной внешней формы достигло высокого совершенства.

Грохотом барабанного боя, многотысячными хорами и оркестрами возвестила о своем вступлении в права хозяина общественной жизни молодая французская буржуазия. Грандиозные социальные сдвиги, в которых клубящийся водоворот революционных толп был главной действующей силой, то свергающей, уничтожающей личность, то возводящей ее на один день на грань божества, требовали искусства возбуждающего, противостоящего как глубокому раздумью, так и физическому бездействию. Марши, торжественные кантаты Мегюля и Госсека на улицах и площадях Парижа призывали к немедленному и решительному действию, славили совершающиеся и предстоящие грандиозные события, не отражая их существа. Это была музыка одного дня, одного стремительного события — грандиозная и нередко пустая, великолепная и одновременно ничтожная.

И в то же время музыка не теряла своего основного высокого назначения. Истинное существо социальных событий, общественная и личная жизнь человека находили в ней полное и глубокое выражение. Сфера музыки не ограничивалась звоном

придворных балов и шумом беспорядочно стремящейся толпы. Жизненная сила молодого, сильного класса порождала новое, могучее направление в музыкальном искусстве, идейно направленное, способное воспринять и отразить все богатство и глубину жизни в пределах общества и отдельной личности. Как грандиозная эпоха, как стиль в искусстве зарождался и развивался музыкальный классицизм. Наиболее ярким представителем раннего периода существования этого направления был великий австрийский композитор Вольфганг Амадей Моцарт.

Чтобы показать на конкретном примере, как решаются проблемы стиля в хоровом исполнительстве, попытаемся изложить некоторые, наиболее характерные особенности творчества Моцарта.

Как в призме собираются многие световые лучи с тем, чтобы, выйдя из нее одним снопом света, заиграть новыми радужными переливами красок, так в творчестве Моцарта сошлись и преломились многие черты предшествующих направлений, стилей, всего многообразия домоцартовской музыкальной культуры. Он свободно и смело пользовался любым из выразительных средств, накопленных до него историей музыкального искусства, для воплощения своих великих замыслов.

Немало отличных музыкантов занимались изучением творчества Моцарта. В разнообразных исследованиях неодинаково освещались различные стороны деятельности великого композитора. Законы творчества гения здесь сказались во всю свою силу в том смысле, что совершенное им в течение краткой жизни трудно познать до конца многим и многим последующим поколениям. Таково свойство великого.

В творчестве Моцарта мелодизм как важнейшее начало композиторского искусства выявился с необыкновенной, пожалуй, единственной в истории музыки яркостью и силой.

Моцарт является вершиной, кульминацией мелодического творчества человечества, и ни один из последующих гениев музыки не смог достичь его высот.

Мелодическое начало музыки Моцарта ощущается во всех творениях композитора. Его музыка подобна самой человеческой душе, в которой каждое впечатление, всякое развитие какой-либо идеи всегда сложно и многообразно.

Язык музыки отличается от словесного языка. Очень трудно, пожалуй, даже невозможно установить, какими средствами внутреннего воздействия располагает музыка, почему, слушая

ее, мы ясно чувствуем, как живая душа человека поет и смеется, грустит и плачет.

Говоря о творчестве Моцарта, его характерных признаках, непременно указывают на ясность и гениальную простоту его музыкального языка. Хотелось бы при этом подчеркнуть многоплановость его музыкальных замыслов. Исполнителю произведений Моцарта всегда следует искать сочетания с основной мыслью других, может быть, менее заметных, но самостоятельных линий, которые имеют свою мелодическую основу, способствуют общей тенденции развития музыки. Загляните в партитуру первого хора оперы «Похищение из сераля». В каждой строчке ее, в каждом голосе, в каждом инструменте переливается и играет свое, далеко не всегда дублирующее или рабски подчиненное основной, ведущей мелодии. И это при удивительной простоте и доходчивости музыки — в виде органически спаянного целого. Как это схоже с внутренними движениями человеческой души — сложной, противоречивой и многообразно живой в одно и то же время.

В произведениях Моцарта полифония служит высшим задачам искусства — передаче живого чувства. Мелодическое начало довлеет повсюду, подчиняя своим целям конструктивное искусство. Главное мелодическое зерно господствует безраздельно, но и каждая из второстепенных линий живет и дышит чувством, мелодизмом, силой, может быть, второстепенной или не вполне высказанной, но своеобразной мыслью.

В разноцветности музыкального полотна Моцарта заметно большее тяготение к принципам контрастной полифонии, чем к канонизированной имитационности. И это естественно, так как именно здесь композитор может найти наибольшие возможности для передачи движения человеческой души. Свободное и органичное использование таких принципов свидетельствует о великом полифоническом мастерстве композитора, создавшего в дальнейшем также шедевры имитационной полифонии (№ 1 «Реквиема»).

В № 1-м «Реквиема» мы видим использование классических баховских принципов построения двойной фуги. Она исполнена глубокой человечности, драматизма, заставляющих забыть о математическом схематизме формы стиля вокальной полифонии XVI века.

В № 4-м «Реквиема» двойной контрапункт, переливаясь из партии в партию, соединяясь в единый поток, использован как средство непрерывного нарастающего напряжения. Генделевский принцип развертывания звучности на выдержанном в одном

голосе звуке¹ при движении остальных голосов используется там в виде средства, постепенно вызывающего динамическое нарастание.

Мы давно привыкли к тому, что фигурации сопровождают и украшают основную мысль, изложенную в мелодии. Сам великий Бетховен дает много примеров тому. Ритмически усложненный, измельченный рисунок фигураций в сопровождении, выступая на первый план, временами отключает внимание от развития мелодии, сохраняя напряженность чувства и усиливая в дальнейшем впечатление от вновь вступившей мелодии.

Мелодическая страсть Моцарта нередко заставляет его придавать особое значение самому мелкому кружеву партитуры, наделяя каждую нотку даже в фигурации самостоятельной функцией. Примером может служить «Серенада Дон Жуана». Здесь фигурация в сопровождении составляет самостоятельную линию — искристую, живую, контрастирующую и сливающуюся с основной мелодией голоса — сладкой, чуть ленивой.

Мудрая простота и ясность музыки Моцарта порождена необычайной силой его творческой мысли. В творениях композитора железная логика, виртуозная изобретательность, блестящее разнообразие музыкального языка порождаются могучими велениями чувства. Они служат воплощению творческого импульса — чувства, рвущегося неудержимым, сплошным потоком. Поэтому все, даже самое сложное в произведениях великого композитора, ясно, логично, закономерно необходимо.

В великой силе простоты творческих средств Моцарт не знает себе равных. Неотразимая прелесть его искусства всегда влекла к нему создателей музыки, начиная с его современников. И даже в более поздние эпохи многие композиторы, вооруженные с головы до пят всеми доспехами музыкальной науки, отбрасывали их, обращаясь к пленительному стилю великого музыканта. Они стремились создать те чарующие образы и формы, которые сулило следование принципам и традициям моцартовского гения. Но, увы, великое неповторимо. Поэтому даже самое точное следование художественным принципам еще не рождает произведения искусства, и все самые лучшие и точные копировщики Моцарта оказались обреченными на неудачу. Они не вступили даже на подножие пьедестала, увенчанного творчеством великого музыканта. Жизнь шла и идет своим чередом, по своим непреложным законам. И лишь в новом, продолжаю-

¹ Этот принцип является установившейся традицией, признаком стиля исполнения ранней классики (*прим. авт.*).

щем, а не повторяющем принципы великого мастера,росло и стремилось ввысь музыкальное искусство человечества, идя от Моцарта к Бетховену и дальше.

Сила гения Моцарта перекидывает мост между великими усилиями прошлого и грандиозными дерзаниями грядущего.

* * *

В исследованиях творчества Моцарта меньше всего, пожалуй, сказано об исполнительских особенностях хоровой музыки композитора, в области которой так широко и величаво парил его крылатый гений.

В последующей части статьи мы попытаемся проследить некоторые особенности наименее сложных хоров Моцарта.

Опера Моцарта «Похищение из сераля» содержит два хоровых номера (см. приложения 1, 2 на стр. 28—55). Оба хора тождественны по содержанию, представляют собою приветственные гимны, славословящие пашу — властелина страны, одного из главных действующих лиц оперы.

Подобно хорам в других операх Моцарта, они имеют значение ярких декоративных эпизодов, украшающих основную сюжетную линию оперы. В этой линии лирических арий, характерных речитативов — неперемненных признаков немецкого зингшпиля — торжественные, звучные хоры, сопровождаемые полным составом моцартовского оркестра, живописно обрамляют произведение в целом. При этом действие, предшествующее первому хору, приобретает характер вступления или пролога к опере.

В существе обоих хоров можно установить общие черты с хором античной трагедии: устами народа высказывается общественная мораль, прославляющая благородство, гуманность, житейскую мудрость, сосредоточенные в личности одного из героев оперы. Кристальная чистота и стройность музыкальной формы небольших хоров, ясность гармонического языка, непринужденная и в то же время непреложная логичность музыки также напоминают нам совершенство творений античного мира.

Подобно великим ваятелям древности, Моцарт способен поражать совершенством искусства, выраженным простейшими средствами. И эти простые средства, отличающиеся гармонией формы и содержания, обеспечивают ему прямой и кратчайший путь к сердцу слушателя.

Первый хор оперы «Похищение из сераля» отличается замечательной стройностью изложения. Согласно сюжету его основ-

ная тональность — помпезный *до мажор*. В оркестровом вступлении Моцарт быстро и изящно производит переход в *до мажор*, отвлекаясь от предшествующего *ля мажора*. Он начинает вступление как бы в одноименном миноре (*ля минор*) и тут же, через квинтсектаккорд II ступени, уходит в *до мажор* классической каденцией: кадансовым квартсектаккордом и доминант-септаккордом, утверждая тонику *до мажора*.

Первый период (первая часть) строится на трех основных ступенях *до мажора*. Оркестр дублирует хоровую партитуру, насыщенность звучания достигает великолепной полноты. Пяти-тактное дополнение расширяет второе предложение первого периода и гармонично завершает построение первой части.

Вновь возникает легкий мелодический рисунок вступления. Теперь он играет роль интермедии, связывающей первую часть хора со второй. Точно, в соответствии со вступлением, сохраняя ритмический рисунок мелодии интермедии, композитор изменяет лишь последнюю фразу, опустив ее на интервал секунды. Таким путем осуществляется простейшая грациозная модуляция в *ля минор*, опирающаяся в гармоническом сопровождении на доминанту *ля минора*. Заключительная фраза вступления и в дальнейшем, во второй части, неоднократно используется в качестве средства различных тональных отклонений.

Мелодии Моцарта живут, не нуждаясь во вспомогательных средствах усложненных гармоний, заостренных ритмов. Они идут не от расчетливого ума, а прямо от сердца, согреты теплом души гения. Поразительна эта, казалось бы, простая и сама собою разумеющаяся (как и все великое) способность к модулированию путем незначительного изменения простого мелодического отрезка, без помощи аккордовых наслоений¹.

Замечательна вторая часть хора. При совершенной ясности и простоте в ней усматривается большое разнообразие исполнительских средств. В тональной игре, в многоплановости построений, в разнообразии музыкального материала и даже в использовании указанной фразы из вступления угадывается принцип разработочности, получивший в дальнейшем столь широкое развитие. В первой половине второй части три верхних хоровых голоса (без басов) соединяются в простейшей имитации. В верхних голосах оркестра одновременно порхает легкая самостоятельная мелодия струнных инструментов. Одновременно нижние оркестровые голоса составляют гармонический фон, продолжающий неизменную для всего номера устойчивую

¹ Это свойство Моцарта отмечает еще Лист (*прим. авт.*).

ритмическую линию восьмыми, служащую надежной опорой прихотливому ритму мелодии струнных инструментов и имитациями в хоровых голосах.

Затем, отклонившись в *фа мажор* посредством уже знакомого нам мелодического хода, имитация повторяется в новой тональности, на этот раз в нижних голосах хора (без сопрано), в нижних регистрах. Яркость хорового звучания ступенчато ослабевает, и хор мягко переводится в следующем построении в положение гармонического фона, сопровождающего мелодическое движение струнных инструментов. В это построение уводит все тот же мелодический оборот из вступления (вместо *фа мажора* звучит *ре минор*), оказывающийся в дальнейшем субдоминантой *ля минора*.

Весь хор и большая часть оркестровых голосов, как бы затаявшись, слушают застывшую, повторяющуюся мелодическую фигуру струнных инструментов.

Модулирующая фраза наступает с обычной для классического стиля сменой динамики *subito* (*Forte*)¹. Ярко вспыхивает торжествующий *до мажор* репризы, сбросивший оцепенение предшествующих *риано*, неуверенность тональных блужданий, спор мелодических линий.

Уверенно и согласно хор и оркестр ведут единую линию, повторяя первую часть без изменения до самого конца. Точное повторение оркестрового вступления заключает номер.

Оба хоровых номера оперы, в общем, несложны по фактуре письма. Тональная определенность, преобладание мажора, диатоничность способствуют интонационной устойчивости голосов. Голоса хора не поднимаются и не опускаются до крайних звуков регистров. Однако имеются некоторые особенности, требующие от исполнителей этих хоров вокальной техники, музыкальности, знания специфики моцартовского хорового письма и его исполнения.

Идеально точным должен быть ритмический ансамбль хора. Тонкость, острота ощущения певцами общего ритма движения —

¹ Значение *crescendo* и *diminuendo* как важнейшего выразительного средства было впервые широко введено в исполнительскую практику знаменитым мангеймским оркестром (40—70 гг. XVIII в.).

До того времени исполнители, без сомнения, различали *forte* и *piano*, но динамические переходные оттенки — *crescendo* и *diminuendo* долго не вырабатывались в инструментальной исполнительской технике, предпочитавшей сопоставление регистров гамме оттенков интенсивности звука. И поныне непосредственное сопоставление *forte* и *piano* считается одним из стиливых признаков исполнения произведений эпохи раннего классицизма (*прим. авт.*).

важнейшее условие исполнения этих произведений. Большие интервальные скачки басов в первом периоде хора и сопрано в первом периоде второго хора должны быть идеально впеты. Их нужно совершать легко и непринужденно, не нарушая общего характера движения и тем более одновременности (своевременности) наступления долей во всех голосах.

Обратившись к метрической стороне движения, нетрудно заметить, что она не ограничивается простым чередованием одинаково сильных и одинаково слабых времен в следовании двудольных тактов. В соответствии с ритмическим содержанием тактов и фразированием они различны по силе; также различны по значению сильные доли и отвечающие им слабые доли. Особенно важна при исполнении острота ритмического чувства хора, координирующего свой метроритмический пульс с ведущей ритмической линией в оркестре.

Как бы точно и свободно ни выполнял хор ритмическое движение своей хоровой партитуры, оно всегда окажется утяжеленным, нехарактерным и нарушающим ритмический ансамбль целого, если не будет ориентации на ритмическое движение оркестра. Имеется одно, по нашим многократным наблюдениям, непреложное свойство, когда общий характер движения музыки, его острота, большая или меньшая легкость, подвижность устанавливаются при соединении голосов с различными ритмическими рисунками в зависимости от самого мелкого по длительности ритмического движения. Это особенно важно в передаче музыки Моцарта. При исполнении хоров необходимая характерная легкость движения должна быть уловлена именно в ритме постоянного движения оркестровых восьмых, в летучих шестнадцатых скрипок, и этот характер должен быть слышен, должен ощущаться и в половинных длительностях и в четвертях с точками, и в восьмых хора. Все это в сочетании с выполнением упомянутой ранее прихотливой игры сильных и слабых времен создает условия для осуществления неудержимого, искрящегося, переливающегося — моцартовского — движения музыки, исполненного стремительности, дышащего живой силой.

В качестве практического совета для работы хора следует указать на необходимость возможно большего слушания хором сопровождения и во время пения, и в другие моменты. Дирижер должен словесными объяснениями и показом (голосом) объяснять особенности движения музыки, ее пульса.

В характере музыки хоров оперы и их построении есть некоторые особенности, в известной мере противоречащие друг другу и создающие трудность для исполнителей. Например, темп

первого хора быстрый, партия сопрано в первой части написана в высокой тесситуре. При этом необходимыми свойствами вокального звучания этой части являются легкость, подвижность и певучесть. Последнее свойство одно из наиболее важных, как неотъемлемое от изумительной мелодичности моцартовского музыкального языка. Но если легкость и подвижность наилучшим образом выявляются в быстром темпе и иногда способны сочетаться с высокой тесситурой, то певучести наименее свойственно обнаруживаться в подобных темповых и тесситурных условиях.

Для сохранения и успешной передачи одновременно всех перечисленных свойств музыки хор должен обладать значительной вокальной техникой. При пении необходимо четкое, но очень краткое произношение согласных, без утрировки и напряжения мышц. Артикуляционный аппарат должен быть совершенно свободен и подвижен. Важно обратить особенное внимание на полноту выпевания всех, даже самых мелких длительностей. У певцов должно создаться ощущение протяженности гласных в коротких длительностях, несмотря на быстрый темп. Эта протяженность должна слиться в сплошную линию звучания, не разрываемую легкими, короткими ударами — ритмической пульсацией согласных.

В работе с хором следует добиваться облегченного звучания альтовой партии в соответствии с приближенностью ее звучания (во времена Моцарта) к партии вторых сопрано. Несомненно, именно таков был расчет композитора при изложении хоровой партитуры. Интонационно труден у альтов терцовый звук *ми*. Слухового внимания требует также смена *ми минора* *ля минором* во втором хоре, где *ми-минорное* трезвучие превращается в доминанту *ля минора* с повышением вводного тона *соль* у партии альтов.

Работа над легкостью звучания моцартовских хоров необходима еще и потому, что количественный состав хора в наше время значительно увеличен в соответствии с возрастанием звучания современного оркестра.

Основой сочетания легкости, подвижности и певучести звука в любых условиях всегда является постоянная крепость опоры дыхания. Крепкая мышечная опора звука обеспечивает не только свободу звучания, но также интонационную и ритмическую точность встречающихся скачков голоса. Легкость и свобода звука необходима и для многократных повторений тенорами звука *ми*, представляющего значительную интонационную трудность (терцовый звук лада и переходная нота теноровых регистров, утомляющая голоса ее повторением).

К стилистическим традициям, требующим внимания в этих хорах, относится *crescendo*, устанавливаемое на выдержанных длительностях. Этот прием способствует наращиванию экспрессии движения.

Следует, однако, производить весьма умеренное *crescendo* на сравнительно кратких длительностях в фразах, находящихся в области негромкой динамики — *piano*.

Современная хоровая техника далеко не всегда владеет достаточно совершенной контрастной динамикой, характерной для творчества Моцарта вообще и присущей данным хорам в частности. Подчеркнем необходимость строгого сохранения *piano*, заканчивающего фразу на сильной доле, предшествующей наступлению *forte* на слабой доле, начинающей новую фразу (пример из второго хора).

В воплощении великих произведений классического искусства велико значение дирижера. Его образованность, настойчивость и терпение, его талант ведут коллектив к правильной и яркой интерпретации прекрасного творения, далекого и во многом чуждого нам прошлого.

Не вдаваясь в определение тех многообразных, сложных и ответственных задач, которые налагает на дирижера работа над исполнением классического произведения, хотелось бы сделать еще незначительное замечание о роли, собственно, дирижерского искусства в исполнении Моцарта. Пожалуй, ни один композитор не бывает так требователен к дирижеру, как Моцарт. Его ажурное, изящное искусство предусматривает превосходную технику дирижера. Особенная значимость выразительного движения может быть передана в дирижерском жесте так наглядно, что исполнители сразу поймут его сущность. Ощущение дирижером характера музыки Моцарта и умение выразить ее в жесте составляют необходимую основу хорошего стиля исполнения произведений великого композитора. В то же время малейшая грубость, неточность, тяжесть жеста мертвым грузом повисают на исполнении, безнадежно его портят.

И если дирижер в дополнение к музыкальной образованности, вокальным знаниям, педагогическому таланту и настойчивости наделен даром артиста, владеющего высоким профессионализмом своего дирижерского искусства, то его вдохновенное руководство исполнением музыки Моцарта явится одним из важнейших и неперемennых условий, при которых коллектив исполнителей сможет действительно затмить и «заставить исчезнуть все остальное», как сказал великий Гете об опере «Похищение из сераля».

Приложение 1

В. Моцарт. Хор из первого действия оперы
„ПОХИЩЕНИЕ ИЗ СЕРАЛЯ“

Allegro

Ф-п.

С.
А. В честь па - ши пусть раз - да -
Т.
Б.

- ют - ся, пусть раз - да - ют - ся ли -
 - ко - ванье и при - вет. Пусть

The musical score is written for voice and piano. It consists of two systems, each with a vocal line (treble and bass staves) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The lyrics are in Russian. The first system contains the first two lines of the song, and the second system contains the next two lines. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

к нам с бе - ре - га не - сут - ся, пусть

с бе - ре - га не - сут - ся пес - ни, гром - ки -

пе-с-ни гром- ки- е в от-

- е в от - вет, пес-ни гром-ки- е в от-

- вет,
- вет, пес-ни гром-ки- е в от - вет.

C solo
 Рез - вы - е вол - ны,
 A.
 T solo
 Б Ти - хо пор - ха - я, вей - те, зе - фи - ры,
 p
 сглад - тесь, сглад - тесь пред ним.
 Рез - вы - е вол - ны, сглад - тесь пред ним.
 рез - вы - е вол - ны, сглад - тесь пред ним.
 tr

В серд - це на -

solo

Рей - те во - круг е - го слад - ки - е

вей - те гре -

зы люб.

В серд - це на - вей - те гре - зы люб.

зву - ки, в серд - це на - вей - те гре зы люб.

Музыкальный фрагмент, состоящий из пяти стaves. Первые четыре стaves предназначены для вокала: первый — тенор, второй — сопрано, третий — альт, четвертый — бас. Пятый staff — для фортепиано. В вокальных частях присутствуют следующие текстовые элементы: «Ти — хо пор —», «— ви.», «— ви», «Рей — те во —».

Партитура фортепиано для первого музыкального фрагмента. Включает правую и левую руки. В правой руке виден динамический знак *p* (пиано).

Музыкальный фрагмент, состоящий из пяти стaves. Первые четыре стaves предназначены для вокала: первый — тенор, второй — сопрано, третий — альт, четвертый — бас. Пятый staff — для фортепиано. В вокальных частях присутствуют следующие текстовые элементы: «— ха — я, вей — те, зе —», «— круг е — го слад — ки — е».

Партитура фортепиано для второго музыкального фрагмента. Включает правую и левую руки. В правой руке виден динамический знак *f* (форте).

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем. Каждая система включает вокальную партию (верхние две стaves) и фортепианное сопровождение (нижние две стaves). В первой системе вокальные партии имеют следующие тексты: первая партия — «-фи - ры рез - вы - е,», вторая партия — «зву - ки, в серд - це на -». Во второй системе: первая партия — «вол - ны,», вторая партия — «-вей - то, на - вей - те». Фортепианное сопровождение состоит из мелодической линии в правой руке и аккордовой основы в левой руке.

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем. Каждая система включает вокальную партию (верхние две стaves) и фортепианное сопровождение (нижние две стaves). В первой системе вокальные партии имеют следующие тексты: первая партия — «-фи - ры рез - вы - е,», вторая партия — «зву - ки, в серд - це на -». Во второй системе: первая партия — «вол - ны,», вторая партия — «-вей - то, на - вей - те». Фортепианное сопровождение состоит из мелодической линии в правой руке и аккордовой основы в левой руке.

слад - тесь пред ним

гре - зы люб - ви.

This system contains four staves. The top two staves are vocal parts with lyrics. The bottom two staves are piano accompaniment. The music is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

f

This block shows the piano accompaniment for the first system, consisting of two staves. It features a flowing melody in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. A forte (*f*) dynamic marking is present.

с.
А. В честь па - ши пусть раз - да -
Т.
Б.

This system contains four staves. The top two staves are vocal parts with lyrics. The bottom two staves are piano accompaniment. The music continues in the same key and time signature.

This block shows the piano accompaniment for the second system, consisting of two staves. It continues the harmonic and melodic lines from the first system's accompaniment.

ют ся, пусть раз_ да_ ют_ ся ли_

This system contains the first four measures of the piece. The vocal line (top staff) begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The piano accompaniment (bottom staff) consists of a steady eighth-note bass line in the left hand and a corresponding eighth-note treble line in the right hand. The lyrics are aligned under the vocal notes.

ко ва_ нье и при_ вет.

This system contains the next three measures. The vocal line continues with a half note D5, followed by quarter notes E5, F5, and G5. The piano accompaniment maintains the same rhythmic pattern. The lyrics are aligned under the vocal notes.

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех систем нот. Первая система содержит вокальную мелодию (верхняя скрипка) и фортепиано (нижняя скрипка и бас). Вокальные ноты имеют следующие ритмы: четвертная, половинная, четвертная, четвертная, половинная. Под нотами напечатаны слова: «Пусть к нам сбе- ре- га не-».

Аcompaniment для фортепиано первой системы. Включает правую и левую руки. Левая рука играет ритмический рисунок из восьмых нот, а правая рука играет аккорды и отдельные ноты.

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех систем нот. Вторая система содержит вокальную мелодию (верхняя скрипка) и фортепиано (нижняя скрипка и бас). Вокальные ноты имеют следующие ритмы: четвертная, четвертная, четвертная, четвертная, четвертная, четвертная, четвертная, четвертная. Под нотами напечатаны слова: «-сут- ся, пусть сбе- ре- га не- сут- ся пес- ни».

Аcompaniment для фортепиано второй системы. Включает правую и левую руки. Левая рука продолжает ритмический рисунок из восьмых нот, а правая рука играет аккорды и отдельные ноты.

пес_ни гром_

гром_ ки_ е в от_ вет, пес_ни

ки е в от_ вет,

гром_ ки_ е в от_ вет, пес_ни гром_ки_ е в от_

The image displays a musical score for voice and piano, consisting of four systems of staves. The first system features a vocal line with a single note and rests, and a piano accompaniment with a single note and rests. The second system shows a vocal line with a melodic phrase and a piano accompaniment with a rhythmic pattern. The third system continues the vocal melody and piano accompaniment. The fourth system concludes the vocal phrase and piano accompaniment. The score is written in a standard musical notation style, with a key signature of one flat and a time signature of 4/4.

—bet.

Приложение 2

В. Моцарт. Хор из третьего действия оперы
„ПОХИЩЕНИЕ ИЗ СЕРАЛЯ“

Allegro vivace

The musical score is written for piano and consists of four systems of music. Each system has a grand staff with a treble and bass clef. The tempo is marked 'Allegro vivace'. The first system shows a treble staff with a trill (tr) on a high note and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. The second system continues the melody in the treble staff with a trill and the accompaniment in the bass staff. The third system features a more complex melody in the treble staff with a trill and a more active bass line. The fourth system concludes the piece with a final melody in the treble staff and a bass line that ends with a whole note.

С.
А.
Т.
Б.

Дол_ гих дней те_ бе же_

ла_

tr

First system of a musical score. It consists of three staves: a vocal staff (soprano), an alto staff, and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line has lyrics: "-ем, дол_ гих дней же_ ла_ ем,". The piano accompaniment features a flowing eighth-note melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

Second system of the musical score. It continues the vocal and piano parts from the first system. The vocal line has lyrics: "род твой слав_ ный да цве_ тет." and includes a trill (tr) on the word "слав_". The piano accompaniment continues with its melodic and harmonic support, also featuring trills (tr) in the right hand.

Род твой сла_ ный да цве_ тет.

This system contains the first two measures of the vocal melody and piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef, and the piano accompaniment is in a bass clef. The lyrics are "Род твой сла_ ный да цве_ тет." The piano part features a steady eighth-note accompaniment.

tr *tr* *p*

This system contains the piano accompaniment for the second and third measures. It features a melodic line in the right hand with trills and a supporting bass line in the left hand. The dynamics *tr* and *p* are indicated.

p На те_ бя мы при_ зы_

This system contains the vocal melody and piano accompaniment for the third and fourth measures. The vocal line is in a treble clef, and the piano accompaniment is in a bass clef. The lyrics are "На те_ бя мы при_ зы_". The piano part features a steady eighth-note accompaniment. The dynamics *p* are indicated.

This system contains the piano accompaniment for the fourth and fifth measures. It features a melodic line in the right hand with a slur and a supporting bass line in the left hand. The piano part features a steady eighth-note accompaniment.

-ва- ем сча- стье, сла- ву и по-

-чет, сча- стье, сла- ву и по-

_чет. *f* Дол_гих дней те_бе же_ла_ем, род твой

This system contains the first three measures of the piece. The vocal part is written in a single staff with a treble clef. The piano accompaniment consists of two staves (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The first measure includes the lyrics "_чет." and "Дол_гих". The second measure includes "дней те_бе же_". The third measure includes "ла_ем, род твой". The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more active melody in the treble.

слав_ный да цве_тет, род твой слав_ный да цве_

This system contains the next three measures. The vocal part continues the melody. The piano accompaniment remains consistent with the first system. The lyrics "слав_ный да цве_тет," are in the first measure, "род твой" is in the second, and "слав_ный да цве_" is in the third. The piano part continues with the same accompaniment pattern.

_ тет! *p* На те_ бя мы при_ зы_

_ ва_ ем сча_ стье, сла_ ву и по_

First system of the musical score. It consists of three staves: a vocal staff (treble clef) and two piano staves (treble and bass clefs). The vocal line has lyrics underneath. The piano accompaniment is in the right and left hands.

Lyrics: - чет, сча - стье, сла - ву и по -

Piano accompaniment for the first system, showing the right and left hand parts. The right hand features a melodic line with a slur, and the left hand provides a harmonic accompaniment.

Second system of the musical score. It consists of three staves: a vocal staff (treble clef) and two piano staves (treble and bass clefs). The vocal line has lyrics underneath. The piano accompaniment is in the right and left hands.

Lyrics: - чет. Дол - гих дней те - бе же - ла - ем, род твой

Piano accompaniment for the second system, showing the right and left hand parts. The right hand features a melodic line with a slur, and the left hand provides a harmonic accompaniment.

слав_ ный да цве_ тет, род твой слав_ ный да цве_

_ тет. Дол_ гих дней те_

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальных партий и фортепиано. Вокальные партии (верхние две системы) содержат текст: «бе же ла». Фортепиано (нижние две системы) играет аккомпанемент. В конце системы вокальные партии заканчиваются на ноте «ла» с запятой, а фортепиано продолжает играть.

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальных партий и фортепиано. Вокальные партии (верхние две системы) содержат текст: «ем, дол гих дней же». Фортепиано (нижние две системы) играет аккомпанемент. В конце системы вокальные партии заканчиваются на ноте «же» с запятой, а фортепиано продолжает играть.

ла - ем, род твой слав - ный да цве -

- тет, род твой слав - ный да цве -

- тет!

На те _

_ бя мы при _ зы _ ва _ ем сча _ стье,

Musical score for the first system. It consists of two systems of staves. The first system has three staves: a vocal staff (treble clef) with lyrics "сла _ ву и по _ чет. На те _", and two piano staves (treble and bass clefs). The second system has two staves: a piano staff (treble clef) with a melodic line and a piano staff (bass clef) with a bass line. Dynamics include *f* (forte) in the vocal and piano parts.

Musical score for the second system. It consists of two systems of staves. The first system has three staves: a vocal staff (treble clef) with lyrics "_ бя мы при _ зы _ ва _ ем сча_стье, сла _ ву и по _", and two piano staves (treble and bass clefs). The second system has two staves: a piano staff (treble clef) with a melodic line and a piano staff (bass clef) with a bass line. The key signature changes to one sharp (F#) in the second system.

First system of a musical score. It consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line has lyrics: "чет, сча_стье, сла _ ву и по _ чет, сча_стье,". The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

Piano accompaniment for the first system, showing the grand staff with both treble and bass clefs. The bass line continues with eighth notes, while the right hand plays chords and moving lines.

Second system of the musical score. The vocal line continues with lyrics: "сла _ ву и по _ чет,". The piano accompaniment maintains the same rhythmic pattern as the first system.

Piano accompaniment for the second system, showing the grand staff. The bass line continues with eighth notes, and the right hand plays chords and moving lines.

сча - стье, сла - ву и по -

This system contains the first three measures of a musical piece. It features a vocal line with lyrics in Russian and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef. The piano accompaniment consists of two staves, treble and bass, with a grand staff brace on the left. The first measure contains the lyrics 'сча - стье,'. The second measure contains 'сла - ву'. The third measure contains 'и по -'. The piano accompaniment provides a harmonic and rhythmic foundation for the vocal line.

- чет!

This system contains the next three measures of the musical piece. The vocal line continues with the lyrics '- чет!'. The piano accompaniment continues with the same harmonic and rhythmic pattern. The system concludes with a double bar line. The piano accompaniment features a mix of eighth and sixteenth notes, providing a steady accompaniment for the vocal line.

АНСАМБЛЬ ХОРА ¹

В теории хороведения принято считать, что главнейшими элементами хоровой звучности являются ансамбль и строй. Но прежде чем приступить к изложению наших взглядов об ансамбле в хоре, следует определить само понятие «ансамбль», раскрыть его содержание.

Термин «ансамбль» в практике музыкального исполнительства употребляется в основном в трех значениях.

Первое является *структурно-организационным* и к вопросу формирования хоровой звучности не имеет прямого отношения. В этом смысле ансамбль означает всякое совместное исполнение музыкального произведения. Поэтому такие сочетания, как дуэт, трио, квартет, квинтет и другие, называют ансамблями. Хор и оркестр также представляют собой ансамбли в структурном значении этого понятия, с тем отличием от дуэтов, терцетов, квартетов и т. д., что первые — это ансамбли сольного типа, а оркестр и хор — коллективного. В ансамблях сольного типа каждый голос партитуры исполняется солистом, в оркестре же и в хоре — группой певцов, музыкантов, образующих партии. Поэтому понятие «ансамбль» в его структурно-организационном значении целиком относится к хоровой партии. Следовательно, хоровая партия есть ансамбль певцов, имеющих голоса, относительно одинаковые по диапазону и тембру.

Переходя к определению понятия «хор», можно сделать заключение, что это вокальный ансамбль, состоящий из хоровых партий. А оркестр, таким образом, является инструментальным ансамблем.

В структурном значении следует понимать и название исполнительского коллектива: ансамбль песни и пляски, оперный ансамбль, балетный, танцевальный и т. д.

¹ Статья «Ансамбль хора» Г. А. Дмитриевского (1900—1953) публикуется впервые (*прим. сост.*).

Итак, первое значение понятия «ансамбль» — структурно-организационное.

Второе его значение — *технологическое*. Относясь к практике музыкального исполнительства, оно вскрывает форму звучания музыкального произведения, организацию самой звучности, ее качество и технику.

Большое значение в хоровой звучности имеет вопрос тесситуры. Он тесно связан с естественной динамикой регистров певческих голосов, и обойти его в теории хороведения никак нельзя. Однако по этому поводу существует точка зрения, что ансамбль в зависимости от разных тесситурных условий может быть естественным и искусственным. Естественным называют ансамбль, когда тесситурные условия хоровых партий относительно одинаковы. Искусственным же считают ансамбль, который является результатом неодинаковых тесситурных условий хоровых голосов.

Здесь неверно формулируются понятия «естественный» и «искусственный». Неравномерное использование регистров голосов, все переkreщивания и переkreщивания с дублировкой, имеющие место в самых лучших произведениях, нельзя относить к явлениям искусственного ансамбля (Бах «Месса си минор» № 1, 3, 15, 16; Бородин «Улетай на крыльях ветра» из оперы «Князь Игорь» — двойное переkreщивание и дублировка).

Нам кажется, что каждая форма изложения обладает своей особенностью с точки зрения использования тесситурных условий и каждый раз образует новый тип ансамбля, характерный для данного, конкретного случая. Таким образом, ансамбль может явиться результатом самых различных комбинаций тесситурно-высотных соотношений.

Третья сторона понятия «ансамбль» — *художественная*. Ансамбль — это не просто равновесие, а соотношение, в результате которого между частями целого устанавливается равновесие формы.

Очевидно, ансамбль в хоровой звучности следует вскрывать, опираясь на объективно-научные данные, вытекающие из творческо-исполнительской практики музыкантов, на изучение стилей письма: гомофонно-гармонического, полифонического, смешанного, народно-песенного и т. д.

Считая основой определения ансамбля принцип соотношения, попытаемся раскрыть проблему ансамбля в хоре.

Прежде всего остановимся на толковании явлений ансамбля хора с точки зрения техники образования хоровой звучности.

ТЕХНИКА ОБРАЗОВАНИЯ ХОРОВОЙ ЗВУЧНОСТИ. В этом смысле за основу образования хорового ансамбля принимается ансамбль хоровой партии, то есть динамическое и тембровое соотношение в звучности между отдельными голосами.

Из данного определения следует, что в основу организации образования хоровой звучности положены два принципа: динамический и тембровый. В результате такого соотношения образуется равновесие в звучности по силе звукоизвлечения и тембру между голосами в партии, конечно, если это требуется исполнительскими условиями.

Ансамбль хора при этом представляет собою динамическое и тембровое соотношение в звучности между голосами в хоровой партии и между партиями в общехоровой звучности.

Нетрудно заметить, что тембровое и динамическое соотношение чаще создают равновесие в звучности между голосами в партии, чем между партиями в хоре. В хоре тембровое соотношение между партиями базируется в основном на принципе контрастов большего и меньшего различия в тембрах.

На этом основании можно установить, что тембровое соотношение между хоровыми партиями тем конкретнее, чем менее родственны эти партии между собой. Например, равновесие по тембру более типично для партии женского хора или отдельно мужского хора, где ансамбль хорового унисона — явление довольно частое. А тембровое равновесие между всеми партиями в хоре или, например, между басами и сопрано — явление очень редкое в силу разнотембровости крайних голосов хора. Слияние звучности хора в унисоне примы — редчайшее явление (А. Бородин опера «Князь Игорь», пролог: «Ох, не к добру то знаменье, князь!»).

Наиболее типичным для хорового одноголосия является так называемый октавный унисон и его наиболее распространенный вид ($c+a$) *прима* + ($t+b$) *прима* (там же: «Ох, не ходить бы в в поход тебе, князь!»).

АНСАМБЛЬ И ТЕССИТУРНЫЕ УСЛОВИЯ ОБРАЗОВАНИЯ ХОРОВОЙ ЗВУЧНОСТИ. Как уже отмечалось, тесситурные условия оказывают большое влияние на формирование хоровой звучности. Соотношение в звучности со стороны тесситурных условий имеет очень много различных форм. Строго говоря, этих случаев столько, сколько имеется музыкально-хоровых произведений. Правда, можно сделать известное обобщение этих случаев и типизировать их.

Ясно, что полная равномерность тесситурных условий в исполнении является лишь частным случаем всех явлений подоб-

ного рода. Поэтому неправильно было бы считать этот частный случай естественным, а все остальное большинство относить к искусственному ансамблю.

Человеческие голоса обладают динамическими возможностями, прямо пропорциональными тесситурным условиям. С повышением тесситуры динамические возможности возрастают. Исключение, может быть, составляют предельно высокие звуки, где голоса певцов несколько уменьшают свою динамическую амплитуду.

При равномерных тесситурных условиях хоровые голоса имеют одинаковые динамические возможности, и их палитра тем богаче, чем разнообразнее использованный ими регистр. Например, в условиях относительно высокой тесситуры хор при наличии достаточной вокальной техники и вокальной культуры имеет динамические возможности от *pp* до *ff*, тогда как в условиях, допустим, средней тесситуры они доходят от *pp* до *f*, а при низкой тесситуре — максимум от *pp* до *mf*.

При использовании различных тесситурных условий возникают новые динамические состояния, дающие новые формы динамического и частично тембрового ансамбля. Конечно, трудно возражать против того, что при низкой тесситуре голоса имеют меньше динамических возможностей, нежели при относительно высокой. Но в том-то и заключается творческое и исполнительское мастерство, что между хоровыми партиями в партитуре устанавливается такое динамическое и тембровое соотношение, при котором возникает новый род или тип ансамбля, дающий новую, характерную форму хоровой звучности, новые колористические качества, вытекающие из творческо-исполнительского замысла художника.

Поэтому всякого рода неравномерное использование тесситурных условий, доходящее иногда до перекрещиваний в голосоведении, обогащает хоровую звучность, рождает новые колористические чувства.

Если встать на иную точку зрения, можно сделать абсурдный вывод даже в отношении унисона однородного хора: ведь известно, что при пении, например, женского хора в унисон сопрано и альты находятся не в одинаковых тесситурных условиях.

Здесь необходимо оговорить случаи, когда композитор в поисках новых колористических образований не совсем удачно разрешает данную проблему. Другое изложение, другие приемы, которые он мог упустить из виду, помогли бы более полно и художественно ярко выразить его творческую задачу. Но таких случаев в литературе чрезвычайно мало: вспомним припев

бетховенского хора «Тишь на море». Ссылка на якобы неумение Бетховена писать для хора будет беспочвенной. Ранние произведения замечательного композитора с этой точки зрения более совершенны, поэтому ошибочность подобной оценки хорового творчества Бетховена и ряда других крупнейших композиторов несомненна. А если встать на точку зрения теории естественного и искусственного ансамбля, то можно вообще начать отрицать художественное значение чуть не половины (если не более) всей мировой литературы.

Здесь, пожалуй, уместно упомянуть о том, что начинающие композиторы иногда не имеют никакого представления о хоре и голосах, его составляющих. Их осведомленность в этом вопросе порой ограничивается знаниями лишь примерного диапазона хоровых голосов. При наличии таких знаний в области хоровой звучности можно много писать для хора с применением принципа искусственного ансамбля. Но о такого рода творческой практике серьезно говорить нельзя.

Итак, благодаря использованию тесситурных условий ансамбль имеет очень много разновидностей, возникающих на основе тех композиционных приемов, которые применяет в своем творчестве композитор и воплощает хоровой дирижер.

Приведем несколько примеров из хоровой литературы, иллюстрирующих некоторые случаи возможных разновидностей хорового ансамбля при различных тесситурных условиях.

1. Бородин, опера «Князь Игорь». Сцена затмения: унисон примы и октавы.

2. Бородин, опера «Князь Игорь». «Половецкие пляски», хор «Улетай на крыльях ветра», где перекрещивание между тенорами и альтами является следствием особого рода дублировки.

3. Чесноков, «Дубинушка» и «Теплится зорька» — примеры полного динамического равновесия.

4. Бах, «Месса» *си минор*, № 15 — сопоставление различных регистров и перекрещивание, возникающее между тенорами и басами.

5. Даргомыжский, опера «Русалка», хор из первого действия «Заплетися, плетень» — регистровые контрасты между мужским и женским хором как особый прием полифонического изложения.

Эти и подобные примеры лишь в незначительной части иллюстрируют все то многообразие форм, какие может иметь ансамбль при использовании различных тесситурных условий.

Таким образом, для определения всевозможных сопоставлений и многообразия форм этих сопоставлений необходимо типично

зировать виды ансамбля не по принципу естественности или искусственности, а на основе соотношения тесситурных условий.

ПРОБЛЕМА АНСАМБЛЯ В ЗАВИСИМОСТИ ОТ ФАКТУРЫ ИЗЛОЖЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ С УЧЕТОМ СТИЛЯ ПИСЬМА. Разбором вопроса о значении тесситурных условий нельзя закончить изучение ансамбля в технологическом смысле этого понятия.

Необходимо более полно вскрыть зависимость ансамбля от фактуры изложения музыкального произведения. При разрешении проблемы ансамбля никак нельзя обойти молчанием такую исключительно важную сторону фактуры изложения музыкального произведения, как общен исторический стиль.

Фактура изложения музыкального произведения с учетом его стиля обуславливает особые формы ансамбля, связанные с перспективой в хоровой звучности, которая возникает в результате сопоставления различных по значению музыкально-тематических элементов.

В одних произведениях музыкальный образ раскрывается с помощью мелодии, в других — гармоническими приемами, в третьих — теми и другими вместе и так далее.

Отсюда следует, что стиль письма музыкального произведения, способ выражения творческих мыслей устанавливают особые принципы ансамблирования, которые имеют свои закономерности.

Основными общен историческими стилями письма являются: гомофонно-гармонический, полифонический, смешанный и, как особая форма изложения, стиль народно-песенный, сходный с так называемой неимитационной, контрастной полифонией.

Гомофонно-гармонический стиль имеет в основном две формы изложения: а) мелодия с аккомпанементом (мелодия может проходить в любом голосе хора) и б) аккордовое изложение, где нет ярко выраженного мелодического начала, композитор мыслит гармоническими образами.

Примерами первого случая могут служить хор Гречанинова «Яр-хмель», а также хоры «Ах, ты сердце» и «Ах, ты поле, мое поле» из оперы Даргомыжского «Русалка». Примером второго — отдельные эпизоды из хоров «Соловушка» Чайковского и «Дубинушка» Чеснокова.

В первом случае голос, излагающий тематический материал, несколько выделен на фоне общей звучности и, следовательно, со стороны ансамбля в произведениях подобного рода образуется принцип неизменной динамической и отчасти тембровой перспективы. Соотношение в звучности остается неизменным.

Передний план — тема, все остальное образует фон. Динамический индекс также незначителен и неизменен.

Во втором случае темой музыкального мышления является гармонический образ. Динамический индекс соотношения в звучности между голосами равен нулю. Возникает полное динамическое равновесие: ни один голос партитуры не должен доминировать над прочими, ему сопутствующими и создающими с ним единое, нераздельное целое. Все изложение, как горизонтально, так и вертикально, образует один план.

Из сказанного следует, что в произведениях подобного рода ансамбль будет иметь форму относительно полного (первый случай) или полного (второй случай) динамического равновесия.

Полифонический стиль изложения является, как известно, полярной противоположностью гомофонно-гармонического стиля.

Если в последнем решающее значение в звучности имеет вертикаль, то в полифоническом стиле основным фактором развития музыкальной ткани является горизонтальность — линейность. Голоса в полифоническом произведении самостоятельны, и вертикаль служит результатом сопоставления горизонтальных линий. Один голос излагает главное, наиболее важное в музыкально-тематическом отношении, другой — очень значительное, но менее важное, третий ведет самостоятельную линию контрапунктирующего голоса и т. д.

Значение голосов по мере развития музыкальной ткани меняется и перспектива в звучности также меняется. Динамические индексы соотношений звучности самые разнообразные. Свет и тени как бы перемещаются. Ансамбль хоровой звучности представляет собой сложную, многообразную картину. Эта многообразность тем богаче, чем больше тематических элементов образует ткань музыкального произведения.

Нередко в полифоническом произведении сопоставляется несколько элементов, имеющих одинаковую значимость в формировании художественного целого.

Примером таких произведений служат двойная fuga из «Реквиема» Моцарта, тройная fuga «Прометея» Танеева.

Тематический материал этих произведений образует ансамбль одного динамического уровня, возникающего на основе контрастности излагаемых тем. Это как бы ансамбль (дуэт, трио) одинаково важных для пьесы действующих лиц, имеющих разные, несходные между собой характеры.

Перспектива в звучности этих произведений особенно сложна. При разрешении проблемы их исполнения дирижеру нужно

основательно, как режиссеру, продумать план постановки пьесы, в которой каждому действующему лицу отводится определенное положение в соответствии с ансамблем всех действующих на сцене актеров.

В произведениях *смешанного* (гомофонно-гармонического с элементами полифонии) *стиля* нередко имеет место такая же переменность динамической и тембровой перспективы. Роли голосов меняются: то один, то другой выходит на передний план, на авансцену в ансамбле общей звучности. Таким образом возникает новая форма ансамбля — ансамбль как результат сопоставления различных по значению музыкально-тематических элементов.

Хоровые коллективы нередко исполняют произведения, написанные как соло с аккомпанементом хора. В таких случаях создается новый тип ансамбля и звучности. В литературе по хороведению этот вопрос имеет соответствующее освещение, и к нему нельзя добавить ничего нового, кроме того что динамический индекс в звучности не обязательно равен одному нюансному показателю, как говорится об этом, например, в книге Чеснокова «Хор и управление им». Динамический индекс ансамбля может иметь и иные отношения.

Все, что говорилось до сих пор, относится к пению *a capella*.

Следует остановиться еще на соотношениях в звучности поющего хора и сопровождающего это пение инструментального ансамбля.

Дело в том, что партитура такого рода произведений представляет единое художественное целое, и, следовательно, крайне важно разобраться в относительной значимости ее вокальной и инструментальной частей.

Рассмотрим наиболее типичные случаи ансамбля в исполнении подобных произведений.

1. *Хоровая звучность доминирует над инструментальной.* Пример такого соотношения — один из наиболее типичных в практике хорового исполнительства. Чаще всего композитор оформляет свой замысел, предоставляя передний план звучности хору и отодвинув звучание инструментального ансамбля на второй план.

В этом случае от дирижера зависит, как срежиссировать исполнение музыкальной пьесы, чтобы проблема звуковой, динамической и тембровой перспективы была разрешена художественно правильно. Надо уметь найти надлежащее соотношение звучности вокальной и инструментальной частей партитуры в ансамбле всей звучности музыкального произведения.

Можно назвать произведения, в которых инструментальная часть партитуры служит аккомпанементом в подлинном смысле этого слова: Даргомыжский опера «Русалка» — проведение темы у басов в заздравном хоре; Бородин, опера «Князь Игорь» — второй и третий куплеты хора поселян.

В этих случаях хоровая звучность настолько доминирует над аккомпанементом, что иногда допустимо даже исполнение хора по принципу *a capella*.

2. Хоровые и инструментальные части партитуры имеют одинаковое или относительно одинаковое значение.

В этом виде ансамбля звучности могут быть два варианта:

а) инструментальная часть произведения дублируется голосами хоровой партитуры.

При исполнении таких произведений необходимо все же примат в звучности отдать хоровому пению, ибо хор поет с текстом, содержание которого должно быть ясно слышно.

Этот вид ансамбля особенно характерен для произведений полифонического стиля, но подобных случаев много и в других стилях.

Примерами могут служить следующие произведения: Гендель — громадное большинство хоровых фуг; Бах — месса *си минор*, № 1, 3, 20 и др.; Гайдн — оратория «Времена года», fuga № 19; Моцарт — «Реквием», fuga, № 1; Римский-Корсаков — опера «Царская невеста», фугетта из первого действия, «Яр-хмель» (первый период); Танеев — кантата «Иоанн Дамаскин», третья часть (экспозиция).

б) Инструментальная часть партитуры излагает материал, отличный от материала, передаваемого в хоровой части. При этом музыкально-тематически оба материала имеют одинаковое значение. Правда, в таких произведениях полифоничность сопоставления материала требует особого ансамблирования, умения выдвинуть на передний план в общей звучности как бы двух действующих лиц, обрисованных различными красками. Сам материал сопоставляющихся тематических элементов настолько контрастен, что при любом динамическом показателе слышимость их обусловлена.

В качестве примеров такого ансамбля приведем следующие произведения: Бородин — значительная часть «Половецких плясок» из оперы «Князь Игорь»; Глинка — «Персидский хор» из оперы «Руслан и Людмила»: варьирование в инструментальных голосах при неизменно повторяющемся напеве хора; в хоре один образ, в оркестре в каждом куплете — новый характер; Глинка — хор «Погибнет» из оперы «Руслан и Людмила»:

два образа — образ Черномора (в оркестре) и образ толпы, наблюдающей за борьбой Руслана с Черномором (в хоровых голосах); Танеев — кантата «Иоанн Дамаскин»: сопоставление двух тем в финале фуги.

3. *Инструментальная часть партитуры доминирует над хоровой.* Этот случай представляет относительно более редкое явление, нежели все предыдущие, однако и он имеет место в литературе.

Все наиболее значительное в музыкально-тематическом отношении излагается в инструментальной части партитуры, хоровые голоса образуют своего рода вокальный фон или, что нередко встречается, служат как бы особой инструментально-вокальной группой всей партитуры.

Вот наиболее характерные примеры из музыкальной литературы: Римский-Корсаков, опера «Царская невеста» — хор «Яр-хмель» (второй период); Глинка, опера «Руслан и Людмила» — заключительный хор (на материале увертюры); Скрябин, «Прометей» — хор играет роль вокально-инструментальной группы партитуры.

Заканчивая этот раздел, следует отметить, что нельзя рассматривать ансамбль изолированно от музыкального произведения, ибо он имеет столько случаев, сколько существует художественных произведений. Поэтому его структуру следует тщательно изучать в каждом музыкально-хоровом произведении и проблему ансамбля решать применительно к конкретному, определенному произведению.

ПРОБЛЕМА АНСАМБЛЯ В АСПЕКТЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА. В предыдущих разделах мы говорили о технологической стороне понятия «ансамбль», о некоторых его частях: тембре, динамике, тесситуре. Все эти качества рассматривались изолированно одно от другого, что при изучении технологии ансамбля вполне возможно и даже необходимо. Однако крайне важно иметь в виду, что каждый элемент является лишь частью целого. Между всеми элементами, формирующими ансамбль, существует неразрывная связь и взаимовлияние, в результате которых каждый компонент несет в себе все черты и особенности этого целого.

Тут возникают, например, такие вопросы:

1. Может ли хор пропеть чисто без динамического и тембрового ансамбля?

2. Может ли быть в поющем хоре хороший ансамбль при очень плохом строе?

Попробуем разобраться в этих вопросах.

Совершенно ясно, что певцы, которые имеют хорошую интонацию, но раньше не пели в хоре, могут петь и в хоре чисто, не умея образовывать ансамбля партии и регулировать силу своего звука в общехоровой звучности.

О хоре, поющем таким образом, можно сказать, что он неравномерно звучит, что вылезают отдельные партии и отдельные голоса в партиях. Но такой хор всегда может интонировать относительно чисто, другими словами, держать строй. Следовательно, теоретически строй возможен и без ансамбля. Однако трудно представить себе такой хор в действительности.

Теперь ответим на второй вопрос. Реален ли фальшиво поющий хор, имеющий в то же время хороший ансамбль? Если это допустимо в отношении одной партии, то в применении ко всему хору абсолютно нереально. Да и об ансамбле партии можно говорить лишь в том случае, когда верен ее строй, когда голос каждого певца уравнивается с голосами других не только тембрально и динамически, но и интонационно.

Из этого следует, что, во-первых, без полного интонационного слияния не будет ансамбля партии и, во-вторых, без строя, являющегося органической частью ансамбля, никакое ансамблирование невозможно.

Поставим теперь такие вопросы:

1. Возможно ли существование ансамбля при наличии плохого ритма как в отдельных голосах, так и в партиях?

2. Можно ли создать ансамбль в хоре, где не применяются единые приемы дикции-орфоэпии?¹

3. Возможен ли ансамбль в пении при наличии темповых, агогических расхождений в движении?

Ответим на эти вопросы.

Предположим, что хор поет, строго выдерживая установленный темп, а между тем звуки, особенно мелкие, по длительности исполняются неодновременно, вследствие чего возникают так называемые ритмические несовпадения. Конечно, в этом случае нельзя говорить об ансамбле в пении.

Вряд ли необходимо доказывать, что ответы на оба других вопроса будут отрицательными. Ведь если в отношении дикции-орфоэпии и агогики не будет нужной слаженности и единства, ансамбля в пении не получится.

¹ «Дикция» в точном переводе значит «произношение» (по латыни *dictio* — произносить, *dicere* — произношение). «Орфоэпия» (греч. *orthos* — правильный, *epos* — речь) — правильное литературное произношение

Из этих кратких примеров можно со всей определенностью сделать следующие выводы:

1) ансамбль хора есть явление более крупное, нежели просто тембровое и динамическое равновесие в звучности отдельных голосов в партии и партий в хоре;

2) без строя в партии и между партиями не может быть ансамбля в пении хора;

3) ритм, дикция-орфоэпия и агогика являются элементами, компонирующими ансамбль, и при плохом состоянии этих элементов в пении хора ансамбля не будет.

Итак, ансамбль хора в технологическом значении этого понятия есть синтез следующих элементов:

Интонация — горизонталь.

Строй — вертикаль.

Тембр — характер звука.

Динамика — сила звука.

Ритм — соотношение в длительности звуков.

Агогика — единство движения.

Дикция-орфоэпия — единство произношения.

Суммируя сказанное, делаем вывод, что ансамбль хора является совокупностью таких частных ансамблей, как

ансамбль интонационный,

ансамбль строя,

ансамбль тембровый,

ансамбль динамический,

ансамбль метро-ритмический,

ансамбль агогический,

ансамбль дикционно-орфоэпический,

ансамбль тесситурный,

ансамбль фактур изложения.

С нарушением одного из частных ансамблей разрушается ансамбль хоровой звучности в целом.

* * *

В заключение необходимо отметить, что в творческом процессе исполнения музыкального произведения к технологической стороне звучности прибавляется нечто очень важное: внутреннее содержание или художественный ансамбль.

Вся технологическая сторона ансамбля есть лишь его внешнее проявление, и без передачи художественной, внутренней стороны исполнение произведения даже в самом лучшем случае будет просто формальным.

В творческо-исполнительском процессе важно раскрыть внутреннюю сущность произведения, решить проблему стиля как синтеза содержания и формы, найти и правильно передать музыкально-звуковые образы, которые заложены в произведении.

Необходимо учесть, что исполнение произведения — не фотографирование всего того, что хотел выразить автор, а творческая и исполнительская интерпретация замысла композитора.

Именно это в соединении с безукоризненной техникой и создает настоящий художественный ансамбль.

РАБОТА НАД ДИКЦИЕЙ С ХОРОВЫМ КОЛЛЕКТИВОМ

Дикция в хоровом искусстве, ставящем одной из своих основных задач раскрытие идейной сущности исполняемого произведения, является важнейшим его элементом. В отличие от инструментальной музыки хоровые произведения обогащены словом. Оно помогает слушателю понять замысел композитора, идею и образы произведения.

В вокальной музыке, являющейся синтезом музыки и слова, происходит взаимное обогащение: если слово конкретизирует мысли, то музыка, эмоционально окрашивая слова, может усилить, расширить и углублять мысли, заключенные в них.

«Музыка... — язык души, непосредственное выражение самых глубоких тайников чувства, которые недоступны для всех прочих способов выражения...» — писал критик А. Н. Серов. П. И. Чайковский отмечал: там, где слова бессильны, «является во всеоружии своем более красноречивый язык, то есть музыка».

Но этот синтез музыки и слова создает и дополнительные трудности для хоровых исполнителей, так как от них требуется работа над двумя текстами — музыкальным и литературным. И необходимо, чтобы оба текста дошли до слушателя. Он только тогда поймет конкретные мысли, образы, идею исполняемого произведения, когда наряду с мелодией и гармонией услышит и поймет слова литературного текста. Причем исполнители (хор) должны донести до слушателя не просто слова, но и заключенные в них мысли, то есть передать текст осмысленно, логически правильно.

Средством донесения слов литературного текста хорового произведения до слушателей является дикция. Дикция хоровых певцов — певческая, вокальная. Она имеет некоторые особенности из-за коллективности исполнения, почему мы и называем ее вокально-хоровой. Кроме того, компонентами, как речи, так и вокально-хоровой дикции, являются орфоэпия и логика. Без них самая хорошая дикция не сделает речь или пение понятными слушателям.

ВОКАЛЬНО-ХОРОВАЯ ДИКЦИЯ КАК КОМПЛЕКС. Работая с хоровым коллективом над дикцией, хормейстеры стараются научить певцов как можно четче и яснее произносить согласные. Это в какой-то степени правильно, потому что четкие согласные — одно из обязательных условий ясного произношения текста. (Кроме того, следует заметить, что четко произнесенные согласные способствуют вокально правильному формированию гласных). Однако, если посмотреть на практические результаты такой работы, то приходится признать, что часто многие слова остаются непонятными.

Почему же это происходит?

Потому, что в таких случаях дикция понята, на наш взгляд, традиционно-примитивно, то есть только как четкое произношение согласных, что на практике оказывается недостаточным.

Вокально-хоровая дикция подразумевает четкое, с соблюдением орфоэпических норм произношение согласных и гласных, культуру речи и соблюдение законов и правил логики речи.

Следует указать, что у некоторых руководителей хоров и певцов существует определенная недооценка роли литературного текста в восприятии произведения слушателями. Это серьезная ошибка. Нельзя забывать, что именно слово помогает понять конкретные мысли хорового произведения.

Актер или чтец, работая над дикцией, обычно уже имеет познания в области орфоэпии, культуры и логики речи, которые он получил, изучая сценическую речь.

Участник хора должен одновременно приобретать и практически применять указанные выше знания об элементах речи, без которых слово в пении не будет действенным.

Работа над словом чтеца и певца имеет еще одно, очень существенное различие.

Литературный текст поступает в распоряжение актера в своем первоизданном виде, то есть просто как написанные слова, и, работая над текстом, актер сам находит темп, тональность, мелодию речи, паузы, логику фраз и т. д. В результате получается то, что Станиславский определяет словами: «Если автор сказал, «что случилось», то актер должен сказать, «как это случилось».

Совсем иное положение у хора. Певцы получают произведение, где литературный текст прочитан, а значит, продуман, понят и прочувствован композитором. Композитор уже нашел и передает певцам хора определенные темп, тональность, мелодию, паузы, логику музыкальной речи, подчеркнутые ударные слова (вершины музыкальных фраз).

Следовательно, многое из того, что актер при работе над текстом ищет и намечает сам, певцы получают в готовом виде.

Руководителю хора при работе над музыкальным произведением легче, за него уже многое сделано композитором, но могут встретиться и определенные трудности. Главная из них — различное понимание литературного текста.

Перед исполнителем хоровой музыки встает задача правильно прочесть и передать этот текст.

Когда участники хора знают идею, сюжет произведения, усвоили, как орфоэпически правильно произносится в данном тексте, в каждой его фразе тот или иной звук речи, они начинают работать над дикцией.

РАБОТА НАД ГЛАСНЫМИ. Голосовые связки, язык, губы, мягкое небо, маленький язычок и нижняя челюсть являются активными звукообразующими органами, а зубы, твердое небо и верхняя челюсть — пассивными. Все вместе они образуют речевой или артикуляционный аппарат.

Хорошая дикция зависит от четкой работы речевого аппарата, от его натренированности и возможна лишь при том условии, если этот аппарат здоров, нормально устроен и правильно функционирует.

Недостатки в работе речевого аппарата бывают органическими и неорганическими. Первые из них исправляются лечебным путем; вторые же, наиболее часто встречающиеся (картавость, шепелявость и т. д.), — путем специальных упражнений.

В русском языке шесть гласных — *и, э, а, о, у, ы*.

При произнесении гласных воздух свободно проходит через полость рта. Эти звуки образуются только голосом, причем каждый из них требует определенного положения рта, губ, языка. Форма рта, присущая данному гласному звуку, должна быть точной и неизменной до конца его протяженности.

И — рот раскрыт слегка, растянутые губы соприкасаются с зубами, кончик языка касается нижних зубов.

Э — губы растянуты, язык, имеющий несколько выпуклую форму, лежит на нижних зубах и подается вперед.

А — язык лежит плоско с продольным углублением в спинке, касаясь кончиком нижних зубов, губы образуют большой овал.

О — губы выдвинуты немного вперед и имеют округлую форму, язык несколько приподнят у корня.

У — губы значительно выдвинуты вперед, язык отодвинут назад и в задней своей части высоко приподнят к мягкому небу.

Ы — губы слегка растянуты, язык оттянут назад и кончик его приподнят, нижняя челюсть слегка выдвигается вперед.

Усваивая правильную артикуляцию гласных, мы тем самым совершенствуем голос, ибо его звучание в значительной мере зависит от положения частей артикуляционного аппарата на гласных звуках.

В русской речи очень важно правильное ударение в слове. Оно может падать на разные слоги. Слог, на который падает ударение, называется ударным. Гласная, находящаяся в этом слоге, также называется ударной. Следует помнить, что в слове, каким бы длинным оно ни было, может быть только один ударный слог. Неправильность произношения часто зависит от неверной постановки ударения, от лишнего количества ударений, а также от искажения безударных гласных.

И — всегда звучит одинаково независимо от ударения, но после *ж, ш, ц* произносится как *ы* (*жызынь*).

Э — всегда произносится глубоко (*этот, экипаж*).

А — под ударением произносится ясно (*ца́пля, красота́*).

А — без ударения в начале слова или в конце, а также в первом предударном слоге произносится ясно (*арбу́з, красиво́*).

А — во втором и последующих предударных слогах (если только оно не начальное) и в слогах заударных (если слово не кончается гласным *а*) произносится с мало открытым ртом, неясно, «лениво», ближе к звуку *ы*. Это редуцированный¹, неясно произносимый гласный звук (условно обозначим его знаком *ѣ*): *занавѣска* — *зѣнавѣска*, *пла́кать* — *плакѣть*.

А — в первом предударном слоге после *ж, ш, ц* произносится как *а* (*шалу́н, цара́пина*), иногда вместо *а* звучит нечто среднее между *э* и *ы* — условно *ы^э* или даже *ы*. Например, *жы^э-леть, к сожы^э лению*.

В остальных безударных слогах после *ж, ш, ц* вместо *а* звучит редуцированный гласный (*ѣ*): *шѣровáры, кѣшѣть*.

А — в первом предударном слоге после *ч, щ* произносится, как среднее между *и* и *е* (условно *и^е*): *часѣ́* — *чи^есы*.

О — произносится, как *о* только под ударением, без ударения звучит, как *а*, подчиняясь всем правилам произношения *а*.

У и *ы* — всегда произносятся одинаково.

Иотированные гласные образуются из сочетания двух звуков: мягкого согласного *й* и следующего за ним гласного. Это: *е = й + э; я = й + а; ё = й + о; ю = й + у*.

¹ Редукция — ослабление артикуляции звука; редуцированный гласный — ослабленный в произношении гласный звук.

Е — находясь под ударением, произносится тройко:

1) открыто, без йотировки, как *э* после *ж, ш, ц* (*ше́я* — *ше́я*, *же́ртва* — *же́ртва*, *це́ль* — *це́ль*);

2) полукрыто, когда после *е* стоит твердо произносимая согласная (*ле́карь*, *кре́пость*, *ле́ший*);

3) мягко, когда после *е* стоит мягко произносимая согласная (*плёть*, *те́нь*, *ве́ник*, *пе́ние*).

Е — без ударения звучит средне между *и* и *е*, но ближе к *и*. Условно изображается *и^е* (*лесни́к* — *ли^есник*, *стре́ла* — *стри^е-ла*).

Е — после *ж, ш, ц* в предударных слогах произносится, как среднее между *э* и *ы*, условно *ы^е* (*же́ле́зо* — *жы^е ле́зо*, *ше́рстя-ной* — *шы^е рстяно́й*).

Я — под ударением, а также без ударения в конце слов произносится, как *я* (*я́ма* — *я́ма*, *сбру́я* — *сбру́йя*).

Я — в безударных слогах, в начале и в середине слов, звучит средне между *и* и *е* (условно *и^е*): *пя́точок* — *пи́ тачо́к*, *лягу́шка* — *ли^е гу́шка*.

Ё и *ю* — всегда произносятся одинаково: *ё́лка*, *полё́т*, *ю́бка*, *малю́тка*.

Слова, идущие на одном дыхании, в одной фразе, как бы сливаются между собой. Буква, оканчивающая предыдущее слово, тесно смыкается с начальной буквой последующего. Это называется тесным стыком слов. При этом буквы (и соответствующие им звуки) изменяются: *и* переходит в *ы* (*из избы* — *изы́збы*, *кот и повар* — *коти́повар*, *совсем иное* — *совсе́мное*).

Орфоэпия в пении несколько разнится с речевой. Правило, что все гласные под ударением произносятся ясно, как пишутся, относится и к пению. Правило о безударных гласных в пении применяется по-иному. Здесь форма рта для каждого гласного должна быть совершенно определенной. Редуцированные, неясно произносимые (как в речи) гласные в этом случае недопустимы.

Спеть редуцированный гласный, протянуть его голосом невозможно: в пении он звучит как быстро проходящий, как бы сказанный, речитативный. Отсюда вытекает следующее положение для орфоэпии в пении: чем дольше тянется редуцированный гласный, тем ближе должно быть его звучание к изображению на письме; чем он короче — тем он ближе по звучанию к редуцированному произношению, как в разговорной речи.

Например: редуцированный *а* в речитативе, особенно в быстром, произносится как *э* или близко к нему. В кантилене он должен звучать, как пишется, то есть как *а*.

При исполнении хором «Попутной песни» М. Глинки редуцированные гласные в эпизодах скороговорки произносятся неясно, как в речи, а в эпизодах певучих — ясно, как пишется.

Работу над гласными следует проводить уже при распевах хора, внимательно следя за их правильным произношением, за соответствием формы рта той, которая требуется. Единообразие в произношении гласных у певцов хора — первое и важнейшее условие достижения звукового ансамбля.

Работать над гласными при распевании можно различно: произнося их в слогах (*ми, ма, до, ды, ля* и т. д.) или в чистом виде (*а, э, о* и т. д.). При пении гласных на более длительных звуках нужно внимательно следить за тем, чтобы форма построения рта не менялась на всем протяжении звучания и один гласный не переходил в какой-нибудь другой.

Приемы, выработанные в работе над гласными в распевах, переносятся на пение гласных при исполнении хоровых произведений. Если в слове или при тесном стыке слов рядом стоят два гласных звука, то в пении их нельзя сливать; второй звук надо вновь атаковать, спеть на новой атаке, как бы вновь произнести. Например: *наоборот — на'оборот*.

Произношение редуцированных гласных в быстрых темпах не будет слишком ясным. Чтобы мелодия, исполняемая в быстром темпе, прозвучала интонационно чисто, ее необходимо учить и длительное время впевать в медленном темпе. Следует добиваться при этом, чтобы гласная прозвучала ясно и помогла установлению чистой интонации.

РАБОТА НАД СОГЛАСНЫМИ. Согласные звуки — это те шумы, которые производит выдыхаемый воздух, упираясь в преградивший ему полностью или отчасти выход из полости рта тот или иной орган речи (язык, губы).

Согласные бывают звонкие (голосовые), в образовании которых участвует голос: *б, д, г, в, з, ж, л, м, н, р*, а также *й* и *жж*¹ и глухие (безголосовые), в образовании которых голос не участвует: *п, т, к, ф, с, ц, ш, ч, щ, х*. Некоторые звонкие имеют парные глухие: *б—п, в—ф, г—к, д—т, з—с, ж—ш, (жж) — щ*. Работа органов речи при произношении каждой такой пары одинакова, но в звонких участвует голос, а в глухих нет.

Звуки *м, н, л, р, й* не имеют соответствующих глухих.

¹ Звуки *й* и *жж* (условное изображение мягко и длительно произносимого звука *ж*) занимают в русском языке особое место

Звуки *ц, ч, х* не имеют соответствующих звонких.

В произношении звуки *п, б, м, ф, в, т, д, н, с, з, л, р* могут быть твердыми и мягкими; *ц, ш, ж* — только твердыми; *ч, щ, (жж), й* — только мягкими.

По месту образования шума согласные делятся на губные (*б, п, в, ф, м*) и язычные (*д, т, з, с, к, г, х, ш, ж, ц, й, ч, н, л, р*).

По способу образования шума согласные делятся на взрывные (*б, п, д, т, г, к*) и щелевые (*в, ф, з, с, ж, ш, х*). При взрывных органы речи образуют полное смыкание, которое с силой разрывает (взрывает) выдыхаемый воздух; при щелевых органы речи не смыкаются, а лишь сближаются — получается щель, которая выступает в роли преграды. Воздух проходит сквозь щель, возникает трение.

Согласные звуки являются как бы каркасом слова и в донесении слова до слушателей играют решающую роль. Четкое и ясное произношение их — важнейшее условие хорошей дикции.

Согласно законам орфоэпии звонкие согласные в конце слова звучат в речи, как соответствующие им глухие: *лоб* — *лоп*, *снег* — *сnek*, *любовь* — *любофь*, *раз* — *рас*, *муж* — *муш*.

Если рядом стоят звонкий и глухой звуки, причем безразлично в каком порядке, то в произношении первый уподобляется второму, то есть:

звонкий + глухой = 2 глухих (*подкова* — *поткова*, *бабка* — *бапка*);

глухой + звонкий = 2 звонких (*отгадать* — *одгадать*).

Это положение распространяется на согласные и при тесном стыке слов: *мираж пустыни* — *мирашпустыни*, *сук дерева* — *сугдерева*. Звуки *в, л, м, н, р* не уподобляют себе предшествующий им согласный: *освещение*, а не *озвещение*. (Но звук *в* сам уподобляется следующему за ним согласному: *овсом* — *офсом*). Когда два согласных стоят рядом, то первый из них обычно произносится мягко, если за вторым следует мягко произносимый гласный или *ь*: *две* — *дьве*, *дверь* — *дьверь*, *песня* — *песьня*.

Перед мягким *в* в сочетании *ств* группа *ст* смягчается: *искусственный* — *искустьвьэнный*. Если там имеется звук *н*, то смягчается и он: *единственный* — *единьсьтьвьэнный*.

Стоящие рядом *сш* и *зш* произносятся как *шш*: *шил* — *шшил*, *из шума* — *ишшума*; *сч* и *зч* — как *щ*: *счастье* — *щастье*, *извозчик* — *извощик*.

Сочетания *дн* и *тн* следует произносить так, чтобы на звуки *д* и *т* воздух выходил через нос. Иначе между ними будет слышаться какой-то неясный гласный призвук: *дни* — *д(ы)ни*.

Дл и тл надо произносить так, чтобы воздух на звуках *д* и *т* выходил не у конца языка, а по сторонам его, причем язык оставался бы прижатым к небу (причина та же, что и при *дн* и *тн*): *для* — *д(ы)ля*.

Тся и *ться* в глагольных окончаниях произносятся как *цц*: *варятся* — *варяцца*, *кружиться* *кружицца*.

Чт в словах: *что, чтобы* произносится как *шт*: *што, штобы*. В словах — *нечто, ничтожный* произносится *ч*.

Г произносится как *в* в словах: *кого* — *каво*, *чего* — *чево*, а также в словах: *сегодня* — *севодня*, *любимого* — *любимово*.

Иногда в группе согласных одна из них не произносится: *чу(в)ство*, *сер(д)це*, *со(л)нце*.

Четкое произношение согласных в хоровом пении требует большой и упорной работы, особенно потому, что при коллективном произношении их необходимы одновременность, единообразие, четкость. Одновременность произношения согласных — одно из основных условий достижения ритмического ансамбля.

Согласные прерывают поток голоса. Это происходит потому, что образующие их шумы получаются от препятствий, которые ставятся артикуляционным аппаратом на пути льющегося голоса. Голос поет, тянется на гласных, поэтому они должны иметь максимальную протяженность, а согласные должны произноситься в самый последний момент. Согласные, оканчивающие слог в середине слова, переносятся к следующему слогу, а те, что оканчивают слово при тесном стыке слов, — к следующему слову.

Начало хора Римского-Корсакова «Татарский полон» «*Не шум шумит, не гром гремит...*» в пении звучит так: *не шумишуми-тне-гро-мгре-ми-т...*

При произношении звонких согласных в пении чрезвычайно важно обратить внимание на их звонкость, то есть на участие в них голоса. Их звучание в пении должно иметь совершенно определенную высоту. Есть правило: звонкая согласная интонируется на высоте следуемой за ней гласной. Например, если гласный *а* в слове *ма* звучит, допустим, на высоте *до*², то и согласный *м*, хотя и кратко звучащий, должен интонироваться на высоте той же ноты. Невыполнение этого правила ведет в хоровой практике к так называемым «подъездам», то есть звонкая звучит на какой-то неопределенной высоте (обычно ниже), а затем при переходе на гласную голос скользит (обычно вверх) на нужную для звучания гласной высоту.

Два одинаковых взрывных согласных, стоящих рядом, произносятся с задержкой на смыкании данного звука. Этот прием назван «вымолчка».

Например, слово *оттуда*. Сначала звучит *о*, затем следует «вымолчка», то есть язык как бы спотыкается, и *туда* произносится с очень крепким, но одним *т*.

Большим недостатком произношения в пении является появление между согласными, стоящими рядом, неясного гласного призвука, похожего на *ы*. Вместо *приди* — *п(ы)риди*, люблю — *люб(ы)лю*. Недопустим также двойной согласный в конце слова. Например: *мой, дорогой*. Надо помнить, что звук *й* в пении подчиняется всем требованиям произношения согласных.

Работать над произношением согласных нужно только в соединении их с гласными, вводя их в слоги: *ми, до, ла, во* и т. д. Тренироваться можно путем проговаривания или пропевания слогов и слов. В хорах с небольшим опытом следует при пропевании подчеркнуто произносить согласные, обращая внимание на правильность их артикуляции, особенно на «запирающие» звук, — *б, п, в, ф, д, т* и *м, н, р, л*, (очень важен звук *р*).

В более опытных хорах можно проговаривать текст. (В начинающих коллективах это иногда приводит к искаженному пению хоровых партий, особенно тех, что исполняют не основную мелодию.) Проговаривать текст можно без соблюдения ритмического рисунка и соблюдая его. В случаях кантилены говорить с переносом согласных: «*не шу-ми-ми-ти-не-гро...*» и т. д. На отдельные трудные согласные полезно петь специальные упражнения: *вы, вэ, ва, во, ву — ви, ве, вё, вю; ры, рэ, ра, ро, ру-ри, ре, ря, рю* и т. д.

При стаккато согласные не переносятся. Например, хор «Тихе, тише» из оперы «Риголетто» Верди «*уж-бли-зок-час*», а не «*у-жбли-зо-кча-с*».

Трудно достижимо одновременное произношение согласного в конце слова. Плохое его произношение может исказить смысл слова. Кроме того, неоконченное слово звучит некультурно. Для облегчения этого момента важно точно определить место снятия звука, то есть место произношения согласного. Например, напи-

сано  на слове «*мой*». При нюансе *f* это можно снять следую-

щим образом:  при *p* — 

Дикция зависит и от характера произведения. В сочинениях героического плана произношение согласных сильное, более подчеркнутое, в лирических — более мягкое.

КУЛЬТУРА РЕЧИ И ВОПРОСЫ ЛОГИКИ В РАБОТЕ НАД ДИКЦИЕЙ. Одним из важнейших элементов русского литературного произношения (культуры речи) является ударение. В слове, как уже отмечалось, может быть только одно ударение. Это правило целиком сохраняет свою силу и в пении. Два и даже более ударений в слове получаются от неумения певцов смягчить безударный слог, попадающий на сильную долю такта, или от неумения снять ударение с безударного слога, приходящегося на более высокую ноту, чем ударный. Это явление значительно затрудняет понимание слушателями смысла текста.

Один из важнейших элементов хоровой дикции — соблюдение правил и положений логики при пении литературного текста хорового произведения.

С чего же начинать работу над литературным текстом?

Прежде всего необходимо сделать его анализ, логический разбор. Нужно внимательно и вдумчиво прочесть текст, понять образы, сюжет произведения, определить его идею. Для этого очень полезно познакомиться с биографией автора, с эпохой, в которую он жил и творил, изучить его творчество, отзывы критиков о нем.

Чтобы выразительно читать (а в дальнейшем и петь) текст, требуется основательно проникнуть в него, овладеть им. В целом по значению отрезке речи между двумя паузами, называемом речевым тактом, обязательно должен быть центр этого такта, то есть главное, наиболее важное по смыслу слово, которое уточняет и добавляет к уже известным по тексту фактам новые понятия. Этот центр, то есть слово, позволяющее понять смысл сказанного, называется логическим центром, ударным словом — словом, несущим на себе логическое ударение. Определить такие логические центры, ударные слова — вот важнейшая задача в работе над текстом. От выделения ударных слов зависит смысл фразы. Неправильный перенос логического ударения на то или иное слово иногда совершенно меняет смысл. Ударным в каждой фразе будет то слово, которое лучше поможет донести до слушателей сюжет, идею произведения.

Логическими паузами называют остановки (перерывы) в речи, которые помогают группировать слова по смыслу. От перестановки паузы смысл может измениться, как и от неправильного ударения. Вот известный пример: «Простить √ нельзя сослать в Сибирь» или «Простить нельзя √ сослать в Сибирь».

Огромное значение в хоровой музыке имеет определение в тексте пауз (цезур), необходимых для взятия дыхания. Никогда не следует забывать, что всякая пауза, независимо от того для чего она делается, как или иначе влияет на восприятие слушателями мыслей исполняемого произведения. Руководителю хора необходимо помнить, что в хоре «цепное» дыхание позволяет сделать паузу (для взятия дыхания) в любом месте произведения. Пауза является одним из средств выразительности и поэтому требует умелого и осторожного обращения с ней. Пауза — перерыв в ряде произносимых слов, а не просто молчание, обрывающее ход мыслей. Поющий должен продолжить мысль во время паузы, другими словами «перекинуть логический мост через паузу» (Станиславский) и в последующих словах закончить мысль.

Как же делать разбор произведения для логически правильного его прочтения? Определив сюжет, образы, идею произведения, необходимо разбить его на части, которые объединяют в себе определенные события. Каждая часть, в свою очередь, состоит из кусков, раскрывающих различные подробности (действия, факты, мысли и т. д.) данной части.

Первым и основным в логике при работе над дикцией является определение ударного слова в фразе, помогающего донести до слушателя ее основную мысль. Если в разговоре нетрудно выделить ударное слово, то в пении это сделать сложнее, потому что здесь слоги в слове и слова в фразе, особенно в кантиленной, гораздо дальше отстоят друг от друга по времени звучания. Станиславский говорил: «При пении певец обычно мыслит не фразами, а словами или даже слогами». Обращаясь к певцам, он подчеркивал: «Пойте мысль!» Об этом не следует забывать.

Певцы часто впадают в ошибку, выпевая отдельные слова и не объединяя их одной мыслью. Поэтому очень важно помочь им найти ударное слово. При этом нужно помнить, что выделение ударного слова в пении не есть только силовое подчеркивание его. Сосредоточение мысли на слове — вот что такое логическое ударение. Слово, несущее на себе логическое ударение, может быть иногда произнесено и тише других, но сосредоточение мысли на нем делает его логически ударным. (В хоре на это обращается особое внимание.)

Однако исполнитель может встретиться с целым рядом препятствий, которые ставит ему мелодия на пути логически правильного исполнения литературного текста: безударный слог слова на сильной доле такта, несовпадение логического центра

фразы с вершиной музыкальной фразы, разорванность литературной фразы на два и более построения в музыке и т. д. Подобные препятствия нередки в произведениях, написанных в куплетной форме. Весьма часто трудности для логически правильного исполнения несут в себе переводные тексты, в которых переводчик не сумел найти верное слово, порядок слов в фразе и т. д.

Как же преодолеть эти препятствия при пении текста? Например, в песне Глинки «Москва», в фразе «Здравствуй, славная столица», в слове *славная* нужно смягчить звучание *я*, чтобы на нем не было ненужного ударения. Это затруднено тем, что звук *я* приходится на сильную долю такта и поется на двух нотах. Слово *славная* должно и в пении произноситься только с одним ударением *сла́вная*, а не *сла́внáя*. Поможет избежать ударения на звуке *я* и стремление сделать ударение на слоге *ли* в слове *столи́ца*, потому что это слово — ударное в фразе. В разобранным примере мы сталкиваемся с безударным слогом на относительно сильной доле.

Рассмотрим теперь случай несовпадения логического центра с вершиной музыкальной фразы. Вот фраза из хора Римского-Корсакова «Татарский полон»: «Молодой турчин полон делит». Вершина музыкальной фразы приходится на слово *турчин*, а ударным словом является *полон*. Ударный слог *по* в слове *полон* звучит на терцию ниже слога *тур* в слове *турчин*, и это слово выделяется силой своего звучания. Как же сделать слово *полон* ударным? Его помогут выделить концентрация мысли, логический акцент и, кроме того, сильная доля такта.

В случае разорванности литературной фразы на два или более построения в музыке применяются приемы «логический мост» и «логическая пауза». Приведем такой пример. В опере Чайковского «Евгений Онегин» в сцене бала у Лариных фразы: «Вот так сюрприз! Никак не ожидали военной музыки! Веселье хоть куда!» — композитор разделил следующим образом: «Вот так сюрприз!.. (пауза) Никак не ожидали... (пауза) военной музыки веселье... (пауза) хоть куда». Из трех фраз сделано четыре. И вот чтобы слушатели все же поняли, о чем здесь поется, необходимы исполнительские приемы, которые вернули бы этим фразам их первоначальный смысл. Слова *военной музыки* надо присоединить к словам *никак не ожидали*. Это достигается приемом «логический мост». В чем же он заключается? Исполнители при пении слов *не ожидали* не должны допускать, чтобы у слушателей получилось впечатление окончания фразы. Необходимо этот слог снять так, чтобы чувствовалось, что фраза не

окончена, протянуть через паузу мысль к следующим словам, то есть мысленно перекинуть «мост». Именно в данном случае певец мыслит не слогами и не словами, а фразами.

Далее слово *веселье* надо оторвать от слов *военной музыки* и присоединить к словам *хоть куда*. Для этого применяется прием «логическая пауза». После слова *музыки* берется люфт-пауза (мгновенное дыхание), и от слова *веселье* протягивается «логический мост» к словам *хоть куда*.

При повторении в тексте одной и той же фразы можно менять место логического ударения, это усилит впечатление от нее. Например, в песне Новикова «У Мавзолея»: *«Здесь сыновья моей России, бессмертье Ленина хранят. Здесь сыновья моей России, бессмертье Ленина хранят»*.

В хоровых произведениях бывают моменты, когда разные голоса поют одновременно разный текст. Если все слова в такие моменты будут произноситься одинаково ясно, то текст окажется недоступен слушателям. В таких случаях применяется прием, называемый «слововедение». Голоса, которые поют текст полностью («двигают сюжет»), произносят их четко, ясно; голоса же, которые поют слова частично, неполностью («не двигают сюжета»), произносят их неясно, нечетко («мнут» текст). Таким образом, сохраняется музыкальная ткань звучания, а до слушателей доходит текст, который произносится четко и ясно.

Таковы некоторые основные моменты сложной и кропотливой работы над дикцией в хоровом коллективе.

В. И. КРАСНОЩЕКОВ,
заслуженный артист РСФСР, доцент
Московской государственной консер-
ватории

ПОЭТИЧЕСКИЙ ТЕКСТ В ХОРОВОМ ПЕНИИ

Известно, что хоровое пение объединяет в себе музыку и поэзию. Поэтому только в условиях правдивого и полного раскрытия содержания и формы музыкального и поэтического текстов рождаются подлинно художественные образы, способные глубоко взволновать слушателей. Невнимательное отношение к стихотворному тексту обедняет хоровое пение, лишает его выразительности, ярких красок, так пленительно сочетающихся с отточенностью всех граней мысли в замечательных поэтических творениях.

Образцом органичного объединения музыки и поэзии, свободно льющегося вокального звука и живого слова является искусство народных певцов. Народ передает песню в протяжной музыкальной речи.

Эта традиция, с давних пор сложившаяся в практике индивидуального и «артельного» народного пения, не только не утрачивается, но продолжает активно развиваться и культивироваться во всех формах певческого искусства.

Задача раскрытия перед слушателями мира прекрасного средствами музыки и поэзии обусловлена идейно-художественными функциями современного хорового искусства, призванного способствовать эстетическому воспитанию трудящихся.

В связи с синтетическим характером певческого искусства к дирижеру хора предъявляются высокие и разносторонние профессиональные требования. Он должен быть квалифицированным музыкантом-исполнителем и мастером художественного слова.

* * *

Как уже отмечалось, вокальная сторона исполнения в значительной степени зависит от дикции. «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 образованию важнейших качеств певческого голоса.

Формирование слова в пении должно быть столь же свободным, непринужденным и выразительным, как и в речи. Однако было бы неверно уподоблять певческое произношение речевому. Акустико-физиологическая сущность этих двух явлений далеко не одинакова. В этом нетрудно убедиться, сравнив пение драматического актера, полупевающего, полупоговаривающего песню, или эстрадной певицы, нашептывающей в микрофон слова и мелодию, с исполнением мастера-вокалиста.

Принято различать три вида произношения: певческое, бытовое и сценическую речь. Певческое произношение ближе к сценической речи, однако между ними есть существенное различие. Голос в речи характеризуется быстрым глиссандо¹, неустойчивостью отдельных звуков. 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. Пение отличается особым режимом дыхания. Это обусловлено тем, что голос певца одновременно выполняет функции музыкального инструмента (вокализация) и обеспечивает отчетливое произношение текста.

Важнейший элемент вокальной техники — активная пластичная артикуляция. Определяющим фактором здесь являются качество звука, фонетическая чистота и четкость произношения. Все участники хора должны пользоваться едиными приемами артикуляции.

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. Работая над певучестью и однотембровостью гласных, важно стремиться к тому, чтобы наилучшие тембровые качества голоса,

¹ Глиссандо (итал. *glissando* — скользя) — скользящий переход от звука к звуку.

найденные в звучании одного из гласных, были распространены и на другие.

Все академические хоры поют округленным прикрытым звуком, выравненным на всем диапазоне голоса. Этот звук обладает лучшими тембровыми качествами, компактен, эластичен и подвижен, гибок при нюансировке, хорошо сливается в ансамбле.

Для произношения гласных и согласных в пении не требуется утрированной артикуляции. Однако несколько подчеркнутая артикуляция согласных, несомненно, способствует лучшему донесению до слушателей текста и придает пению особую художественную выразительность. В целях достижения четкой дикции некоторые руководители хоров требуют «удвоенного», «утроенного» произношения согласных. В отдельных случаях это допустимо. При частом же использовании этого приема исполнение утрачивает распевность.

Наиболее часто встречающимся недостатком является нечеткое произношение концов слов, западание заканчивающих слово согласных. Недостаточное внимание к этому певцов и дирижеров затрудняет понимание текста.

Другой довольно распространенный недостаток — низкое интонирование согласных, в результате чего в исполнении возникают «подъезды», глиссандо в начале звука, а иногда это становится причиной фальшивого, низкого интонирования. В пении согласные нужно произносить на высоте гласных, к которым они примыкают.

Характер певческой дикции, при неизменном соблюдении четкости произношения зависит от особенностей музыки, содержания произведения, его образности. Достаточно обратиться, например, к таким произведениям, как «Смело, товарищи, в ногу» Радина и «Теплится зорька» Чеснокова, «Попутная» Глинки и «Бухенвальдский набат» Мурадели, чтобы убедиться в этом.

В драматических произведениях, торжественных гимнах слова произносятся значительно, при более «крупной» артикуляции. В спокойных, распевных сочинениях текст звучит мягко, в маршевых — скандированно, твердо.

При исполнении произведений в быстром темпе следует облегчать силу звука, слова произносить легко, «близко» и очень активно при минимальном движении артикуляционного аппарата. Особое внимание обращается на многобуквенные слоги, в произношении которых нелегко добиться отчетливости.

На качество произношения текста влияют сила звука и tessitura. Наилучшие условия хорошей дикции — умеренная сила звучания голоса в средней части диапазона. На высоких звуках

слова произносить труднее. Голосообразование в верхнем регистре сложнее, требует большего напряжения и приспособления голосового аппарата, что, несомненно, сказывается на качестве артикуляции¹. Заметно снижаются дикционные возможности голоса в нижней части диапазона. С трудностями голосообразования связано некоторое ухудшение дикции на переходных нотах.

В вокально-симфонических сочинениях качество донесения словесного текста до слушателей во многом зависит от насыщенности фактуры оркестра и его громкости. В некоторых случаях, когда у оркестра проходит основной тематический материал, донести до слушателей словесный текст оказывается почти невозможным.

Как правило, слова узнаются на слух прежде всего по комплексу согласных звуков. Дирижеру необходимо постоянно заботиться о том, чтобы все согласные были отчетливо слышны. При этом нужно учитывать, что согласные звуки, даже самые громкие, всегда звучат более чем в два раза тише гласных, и поэтому особенно подвержены опасности оказаться «перекрытыми» оркестром. Как известно из акустики, более тихие звуки «маскируются» более громкими. Вот один из таких примеров (пример 1).

А. Холминов „Ленин с нами“

1 [Allegro]

т. 

Дру - гим стра - нам

¹ Качество и естественность произношения текста в тесситурных условиях, характерных для той или иной хоровой партии, служат существенным показателем при определении типа певческого голоса.



Поэтический текст, исполняемый тенорами, несколько необычен по образному выражению мысли, и, чтобы довести содержание стихов до слушателей, требуется повышенное внимание исполнителей к дикции. Но и при хорошем произношении слов певцами текст может оказаться малоразборчивым. Однако достаточно сократить громкость оркестра, и слова зазвучат вполне отчетливо.

Решая проблему соотношения силы звука в исполнительских группах, необходимо руководствоваться степенью важности того или иного материала в раскрытии содержания произведения. Если в приведенном примере из кантаты Холминова «Ленин с нами» дирижер должен максимально сократить громкость звучания оркестра, то в некоторых других случаях хор становится фоном, а оркестровое звучание — главенствующим. Соотношение функций исполнительских групп часто меняется и соответственно значение хора и произносимого им текста приобретают различную степень важности.

Следует помнить и о второстепенных хоровых голосах, вокализирующих на выдержанных звуках в моменты передачи текста ведущей партией.

Нелегкую задачу для хора представляет исполнение стихотворного текста в произведениях полифонического склада, в условиях одновременного произношения слов, наличия словесных повторов и сокращений в отдельных голосах. Здесь особенно важно последовательно и отчетливо провести полный поэтический текст, чтобы не выпали отдельные его элементы или звенья. В следующем примере нижний голос исполняет полный текст, который должен быть ясно слышен (пример 2).

2 [Allegretto]

С. I
II

На - ста - ло про - буж - день - е, как

А. I
II

На - ста - ло про - буж - день - е, как

А III

На - ста - ло про - буж - день - е, как после но - чи дол - гой

пос - ле дол - гой тьмы,

пос - ле дол - гой тьмы,

тьмы ден - ни - цы воз - рож - день - е.

* * *

Отчетливость произношения — лишь первое необходимое условие передачи поэтического текста. Столь же важную роль играет орфоэпия — правильное произношение слова, текста.

Как известно, в качестве нормативного образца русской орфоэпии принят московский говор, который сложился в своих важнейших чертах в первой половине XVII века. В процессе исторического развития общества система произношения подвергается некоторым изменениям, выпадают отдельные устаревшие элементы, утверждаются новые. Этим объясняется постоянное наличие вариантов в определенных орфоэпических формах. Однако в целом русский язык, утвердившийся как один из основных языков мира, устойчиво сохраняет свои лексические, грамматические, орфографические и фонетические основы и нормы.

Правила орфоэпии русского языка изложены в ряде специальных пособий¹. Необходимо учитывать, что певческая орфоэпия имеет свою специфику.

Остановимся лишь на одном вопросе — отступлениях в пении от литературного произношения.

В разговорной речи иногда встречаются просторечия, местные говоры, профессионализмы. В пении такое произношение не должно иметь места, кроме случаев, когда стилизация предусматривается содержанием произведения, и обычное литературное произношение не соответствует художественной задаче.

В оперных произведениях в языке отдельных персонажей встречаются элементы лексики и фразеологии социальных жаргонов. Можно сослаться на речь Варлаама и Миссаила в опере «Борис Годунов» Мусоргского — выходцев из церковно-богословской среды, искусно играющих роль святых отцов. Вспомним, как Варлаам после прихода приставов, ловко пользуется лексикой церковного служителя в целях маскировки («Плохо, сыне, плохо!.. Прииде, грех велий, на языцы земний»). В сцене под Кромами в дуэте Варлаама и Миссаила («Солнце, луна померкнули...») использована обычная для того времени разговорная речь. Правда, для создания речевых портретов этих персонажей исполнители применяют элементы искусственно-книжного произношения.

Но при исполнении того или иного произведения недостаточно только правильно произносить слова — нужно раскрыть содержание текста. Первым шагом к осмысленной передаче текста является верная расстановка логических ударений. Русский язык чрезвычайно многообразен, и невозможно составить свод правил, который подходил бы для каждого случая. Однако есть наиболее типичные моменты, 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 то, которое стоит в родительном падеже:

Бейте в площади бунтов топот!

¹ См. К. Виноградов. Работа над дикцией в хоре. М., изд-во «Музыка», 1967; В. Краснощеков. Вопросы хороведения. М., изд-во «Музыка», 1969 (*прим. сост.*).

На глаголе ударения ставятся, когда он 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.

На других частях речи ударения ставятся, когда этого требует смысловое содержание фразы:

Так мог поступить только храбрый человек.

В пении смысловые акценты иногда бывают четко предопределены музыкой. Однако чаще музыкальный текст допускает некоторые варианты, и в расстановке смысловых акцентов следует руководствоваться закономерностями логического чтения поэтического текста.

В хоре Шебалина «Зимняя дорога» первая поэтическая строфа представляет собой сложносочиненное предложение:

Сквозь волнистые туманы
Пробирается луна,
На печальные поляны
Льет печально свет она.

В соответствии с закономерностями русской литературной речи в первом простом предложении смысловой акцент приходится на слово «луна», во втором — на слово «свет». Музыкальное развитие делит первое предложение на две смысловые группы. Имеется вторая смысловая вершина (подчиненная главной) на имени существительном «туманы» (а не на служебном слове «сквозь» или прилагательном «волнистые»). Второе предложение — единое по своему музыкальному развитию — не имеет цезуры. Чтобы яснее раскрыть для слушателей смысл этого предложения, целесообразно несколько оттенить существительное «поляны».

Читая стихи, а затем исполняя их в пении, нужно внимательно соблюдать знаки препинания. При этом важно учитывать, что в поэтических произведениях пунктуация выполняет, помимо логико-грамматических, также художественно-выразительные функции. Она участвует в передаче эмоционально-экспрессивных оттенков речи, выделяет ритмо-мелодические типы произношения, отражает своеобразие языка автора. Поэта порой не устраивает общепринятая система применения знаков препинания, и он делает отступления от нормативных правил

в соответствии со своим художественным замыслом и своеобразием слога. Отсюда многозначность запятых, точек, многоточий и других знаков препинания, требующая в каждом случае особого воплощения в живой речи. Так, запятая, если она разделяет мысль на части в противопоставлениях, приобретает характер довольно глубокой цезуры. В перечислениях она концентрирует внимание и требует, чтобы постепенно повышалось напряжение голоса. Поставленная при обращении в причастных и деепричастных оборотах, запятая, как правило, не отмечается паузой, в этих местах необходимо менять интонацию.

Точка с запятой, по правилам грамматики, помогает установлению градаций между деталями повествования. В больших периодах точка с запятой помогает поэту объединить многие детали в единую картину, сохраняя контрастность соединенных вместе образов. Неоднократно повторяемая точка с запятой, соединяющая короткие предложения, позволяет порой создать ощущение стремительно развертывающегося действия:

Катятся ядра; свищут пули;
Нависли холодные штыки

Сравним эти стихи с другими, аналогичными по своему грамматическому строю, но значительно отличающимися от первых образно-эмоциональным содержанием.

Тиха украинская ночь.
Прозрачно небо. Звезды блещут.

Те и другие стихи принадлежат Пушкину. Во втором случае поэт разделяет предложения точкой, неторопливо переключая внимания читателя с одной картины на другую, давая возможность вволю насладиться каждой из них.

Многозначны и другие знаки препинания. Многоточие, например, в поэтической речи может передавать взволнованность героя, эмоционально насыщенную паузу, неожиданный переход к новой теме, резкую смену характера повествования. Тире, которое в прошлом называлось «молчанкой», прерывает начатую речь, либо готовит слушателя к неожиданному слову или действию. Пауза, образуемая при этом, обычно несет большую психологическую нагрузку. Даже точка и та весьма многозначна, и в зависимости от выполняемых ею функций текст требует различного исполнения.

Творческие возможности певцов в передаче оттенков знаков препинания ограничены наличием «первого прочтения» компози-

тора, зафиксированного в музыкальном тексте. Но в большинстве случаев композитор, глубоко проникаясь образами поэтического творения, не столько регламентирует, сколько обогащает замысел поэта. Исполнителю нужно стремиться к тому, чтобы в процессе интерпретации произведения были учтены и осознаны все компоненты образного выражения, в том числе и пунктуация. Имеется, правда, немало примеров, когда композитор, ярко воплотивший поэтические образы в музыке, одновременно придает им новый оттенок, несколько отличающийся от поэтического первоисточника.

В стихотворении Маяковского «Комсомольская» короткие фразы: «Ленин жил. Ленин жив. Ленин будет жить.» — завершаются точками. Каждая точка здесь имеет характер «окончательной» и при чтении требует соответствующего заметного понижения голоса. Однако мысль исчерпывается не одной, а тремя фразами, и поэтому цезуры между ними не должны быть слишком глубокими. Ставя в конце коротких предложений точку, Маяковский предполагает, очевидно, спокойный, размеренный характер произношения текста: мысль выражена предельно скупой, кратко, точно, каждое слово значительно, весомо. В кантате «Ленин с нами» Холминова эти стихи звучат как страстные лозунги оратора, брошенные многотысячной аудитории. Отсюда — высокая tessitura и большая сила звука, повышение напряжения и восходящие интонации в мелодии к концу фразы. Такое прочтение соответствует завершению предложений восклицательными знаками.

Композитор не меняет смысл стихов, а лишь вносит своеобразный нюанс в характер их прочтения. Исполнитель должен выполнить задачу, поставленную композитором, одновременно сохранив предусмотренную поэтом фразовую цезурность текста.

* * *

Поэтическая речь характеризуется эмоционально повышенным строем переживаний, передачей тончайших оттенков мыслей и чувств. Ритм, звуковые повторы, рифмы, строфы, обилие тропов придают поэтической речи своеобразный строй и окраску, хотя в стихах и нет таких особенностей, которые выходили бы за границы общенародного языка. Отбор языковых средств — лексических, интонационных, синтаксических, звуковых, ритмических — всегда обусловлен той образной системой, которая лежит в основе произведения. Сами по себе эти поэтические средства (ритм, рифма, тропы и т. д.), как и отдельно

взятые средства в музыке, не имеют какого-либо определенного смыслового значения, но в то же время играют огромную роль в творческом воплощении идейного и эмоционального содержания произведения. Анализ их не должен сводиться к констатации или классификации особенностей стиха. Важно осознать индивидуализированное значение и живую содержательность поэтического языка.

Сопоставляя, а затем сочетая воедино образы, созданные поэтом и композитором, всесторонне осмысливая художественную форму обоих текстов, дирижер хора формирует свои творческие представления и одновременно определяет тот комплекс выразительных средств, которые будут играть решающую роль в исполнении.

Первое, с чего следует, очевидно, начинать работу над поэтическим текстом, — определение главной идеи произведения. Это постигается в результате многократного, вдумчивого прочтения текста, осмысливания его содержания, всестороннего знакомства с творчеством поэта, его жизнью, с эпохой, в которую он жил, в общем, со всем тем, что поможет понять мировоззрение и склад мышления художника, мотивы, побудившие его к созданию данного сочинения. Аналогичная работа проводится при знакомстве с музыкальным текстом и творческим лицом композитора.

Понимание идеи произведения помогает осознать общественную значимость его исполнения, увидеть те стороны поэтического творения, которые нашли наиболее полное выражение в музыке.

Ярким гимном протеста против угнетения, гимном ненависти к рабству и тирании стало написанное Пушкиным стихотворение «Анчар». Обличительная идея произведения была воплощена в конкретную, образную форму. Поэт воспользовался сообщениями печати о «Древе смерти», о фактах добывания смертоносного яда ценою человеческих жизней.

Сравнивая музыку хора «Анчар» Аренского со стихотворением, убеждаешься, что она полностью соответствует содержанию и форме поэтического первоисточника. Композитор находит не только адекватное поэтическим образам музыкальное воплощение, но усиливает, оттеняет средствами музыки идейную концепцию пушкинского творения. Особенно ярко подчеркнута главная идея произведения в кульминации хора:

И умер бедный раб у ног
Непобедимого владыки.

Пафос негодования и протеста против общественного устройства, в котором царят произвол и насилие, достигает здесь наивысшего напряжения. Чувства, которые теснились в душе поэта в период после восстания декабристов, вдруг собрались, как в фокусе, и излились в двух коротких строках.

Иногда при сочинении хорового произведения композитор использует лишь 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).

Немалую роль в отборе текста для хора играет форма изложения. Для хора характерно повествование от группы людей, а не от одного человека. Именно поэтому не каждый романс пригоден для хорового исполнения. Есть много примеров, когда композиторы, создавая хоровое произведение, вынуждены были заменять отдельные слова в поэтическом тексте. Так, в «Зимней дороге» Шабалина появилась строка: «Скучно, грустно, путь мой скучен» вместо пушкинской «Грустно, Нина, путь мой скучен» или в «Зиме» Калининкова: «Где сладкий шепот густых лесов?» вместо стиха Баратынского «Где сладкий шепот моих лесов?»

В отдельных хоровых произведениях композиторское прочтение поэтического замысла значительно отличается от литературного первоисточника. Так, для хора «Нас веселит ручей» Гречанинов использовал часть стихотворения Некрасова «За городом», не совсем удачно трансформировав при этом идейный замысел и форму художественного выражения поэта. Некоторые стихи и обороты речи в новом прочтении утратили свои литературные качества. Подобные примеры довольно редки. Большинство хоров свойственно чуткое следование за поэтическими образами, стремление воплотить в музыке не только то содержание, которое заключено в избранном отрывке, но и отразить настроение всего поэтического текста, его смысловую и эмоциональную сущность. Поэтому исполнителям рекомендуется внимательно знакомиться с произведением по поэтическим первоисточникам. Это значительно обогащает образные представления и помогает более глубоко познать идейный замысел произведения.

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

несколько по-новому. Примером здесь может служить кантата: «Весна» Рахманинова, написанная на стихотворение 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 воссоздает образ крестьянина, его переживания и душевную борьбу. Близко к Некрасову трактуется и заключительная песня — гимн свободе личности.

При соответствии образных характеристик нетрудно уловить и определенное различие в подходе к решению данной темы, а отсюда и различие в композиционной структуре. У Некрасова в центре стихотворения стоит образ крестьянина. Образ «зеленого шума» лишь обрамляет и оттеняет центральную часть. У Рахманинова образ весны становится основным, определяющим содержание произведения. Через картину всепобеждающего наступления весны мы воспринимаем и драматическое событие средней части.

Академик Б. В. Асафьев писал: «Рахманинов в своей кантате «Весна» с внешней щедростью даровитейшего лирика передал незабываемые впечатления от русской весны... Музыка сама воспринимается, как внешнее цветение и прорастание, впитав в себя соки земли и устремляясь в небесную синеву, освеженная зеленым шумом».

Четкое представление особенностей композиторского прочтения поэтического первоисточника помогает составить план исполнения произведения. Здесь следует иметь в виду, что словесный текст не всегда рождается раньше музыкального и не всегда является источником возникновения музыкальных образов. О том, насколько велико влияние текста на музыку, можно судить по так называемым песням-переделкам. Достаточно сравнить песню «Смело, друзья, не теряйтесь» с романсом Алябьева «Узник», песню «Там вдали за рекой» с песней каторги «Как только в Сибири займется заря» или популярную песню первых лет революции «За власть Советов» со старым модным романсом «Белая акация», чтобы убедиться, как под воздействием поэтического слова меняется характер произведения.

Существенную сторону мастерства дирижера хора составляет умение находить индивидуализированное образное решение в исполнении куплетов песни (пример 3).

Русская народная песня „Узник“

Обработка А. Давиденко

Си - жу за решеткой в тем-нице сы-рой вскор -

С А

Т Б.

Си жу

В тем - ни - це сы -

-млен-ный на во-ле о-рел мо-ло-дой.

О-рел мо-ло-дой. Мой

о - рел мо - ло -

груст-ный то-ва-рищ ма-ха-я крылом кро-

..То-ва-рищ ма-ха-я крылом

груст-ный то-ва-рищ ма-ха-я крылом

дой. мой то-ва-рищ ма-ха-я крылом

1. 2.

клю - ет под ок_ном. Клю -

- ва - ву - ю пи - щу
клю - ет, клю -

клю_ет под ок_ном
ет под ок_ном

клю_ет клю_ет под ок_ном

3. ве - тер да я лишь ве - тер...

да я,
ве - тер лишь ве - тер да я,

да я, да я.

да я, да я.

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 синеют морские края,
Туда, где гуляем лишь ветер да я!»

На первый взгляд хор Давиденко «Узник» представляет собой несложную хоровую партитуру подголосочно-имитационного склада, укладываемую в форму куплетной песни с расширением и дополнением в третьем куплете. Тем не менее хоровым дирижерам хорошо известно, что данное произведение включает в себе значительные исполнительские трудности, связанные с переменностью темпа и динамики, которые, естественно, вытекают из содержания поэтического текста и строения хоровой фактуры, требуют большого профессионально-певческого и художественно-творческого мастерства, исполнительской гибкости и ансамблевой слаженности коллектива.

Первый куплет песни — сосредоточенно-сдержанный, повествовательный. Повторность в рисунке мелодии таит опасность некоторой монотонности в исполнении. Чтобы избежать этого, необходимо все движение 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, лишенный волевой устремленности. Так образуется своеобразная экспозиция двух начал: одно — активное, целеустремленное, выражающее порыв к свободе, к борьбе, другое — статичное, ослабленное, мрачное.

Агогические и динамические 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 общего распевного характера произведения.

Второй куплет песни в соответствии с содержанием пушкинского текста — значительно более активный. Движение становится интенсивным, темп ускоренным. Остановок, которые имели место в первом куплете, здесь уже не требуется. В большинстве случаев они могут лишь едва намечаться в местах, отмеченных ферматами. Нежелательно и замедление в конце куплета, возможное в первом куплете.

Содержание текста третьего куплета — гимн свободе. Его кульминация и расширенное заключение определяют характер исполнения. Хор звучит насыщенно, широко, распевно. Слова произносятся «крупно», значительно. Ярко 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 подчеркнuto строго в темпе, чередуются с моментами свободно-речитативными, декламационными.

Описанный вариант интерпретации, конечно, не является единственным. Возможны и другие решения. Нужно только помнить, что отбор исполнительских приемов и средств всегда обусловлен содержанием, стилем и характером произведения.

* * *

Умение профессионально осмыслить (проанализировать) выразительные особенности языка поэтического произведения, раскрыть те средства, которыми поэт достигает художественной цели, составляет одну из важных сторон искусства дирижера хора.

Пушкин назвал поэзию союзом волшебных звуков, чувств и дум. Создавая стихотворную ткань, поэт производит тщательный отбор слов не только по смыслу, но и по звучанию, использует приемы звукописи, разнообразные виды аллитерации (повторы однородных гласных), звукоподражаний и т. д. Преобладание в стихотворении тех или иных звуков и звукосоbinations придает ему определенную тембровую окрашенность, что оказывает влияние на эмоциональное восприятие поэтической речи:

О, как милее ты, смиренница моя,
О, как мучительней тобою счастлив я,
Когда, склоняясь на долгие моления,
Ты предаешься мне, нежна, без упоенья,
Стыдливо-холодна, восторгу моему
Едва отвечаешь, не внемлешь ничему...

В этих пушкинских строках многократно повторяются звуки «м», «л», «е», в результате чего весь отрывок приобретает единую темброво-эмоциональную настроенность. Трудно предположить, что Пушкин специально стремился инструментовать стихи таким образом. По-видимому, они получили свое фонетическое оформление в процессе подсознательной работы поэта, под влиянием вдохновения. Некоторые исследователи считают, и не без оснований, что музыкальной основой явилось прекрасное по своему значению и звучанию слово «милее», с которого начинаются стихи. Подобное осмысливание звукового строя стиха имеет большое практическое значение не только для чтецов, но и для исполнителей-вокалистов. Оно может оказать им помощь в поиске верных тембровых красок.

Иногда приемы звукописи используются поэтами намеренно подчеркнуто:

Мазурка раздалась. Бывало,
Когда гремел мазурки гром,
В огромной зале все дрожало,
Паркет трещал под каблуком,
Тряслися, дребезжали рамы:
Теперь не то, и мы, как дамы,
Скользим по лаковым доскам.

Вариантом такой откровенной звукописи служит звукоподражание явлениям природы, животным: «То мелкой дробью вдруг по роще рассыпался» (имитация трели соловья в басне Крылова), «О как, о как нам к вам, к вам, боги, не гласить!» (имитация квакания лягушек в басне Сумарокова). В подобных случаях исполнители, обычно, стремятся добиться наибольшего сходства имитации с предметом подражания.

Но значительно чаще встречается другой вид звукописи, когда поэт очень тонко, почти незаметно вплетает звуковые повторы в ткань стиха для усиления эмоциональной окрашенности речи или выделения наиболее ответственных по смыслу стихов.

Маяковский писал: «Я прибегаю к аллитерации для обрамления, для еще большей подчеркнутости важного для меня слова». Именно такую функцию выполняют аллитерированные стихи поэта: «Где он, бронзы звон или гранита грань», «Город грабил, греб, грабастал» — и др.

Когда хоровые исполнители встречаются в поэтическом тексте с аллитерацией («Играючи расходится вокруг ветер верховой» — «Весна» Рахманинова, «Ревет ли зверь в лесу глухом» — «Эхо» Шебалина), они стремятся средствами дикции несколько подчеркнуть повторяемые звуки.

Образцом поистине симфонической инструментовки стиха является пушкинское стихотворение «Октябрь уж наступил», положенное в основу хора Калининкова «Осень»:

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

С изумительным мастерством Пушкин использует здесь тонкие комбинации созвучий согласных и гласных; повторы гласных, создающие определенный (более темный или более свет-

лѣй) тембр голоса; переходы к новым звуковым комплексам в связи со сменой образа и настроения и т. д. Не услышать все это, не почувствовать и не воплотить в исполнении, — значит, не до конца раскрыть красоту пушкинской поэзии.

Поэтическое слово стоит в ритмическом ряду стиха. Это сообщает каждому отдельному слову, любому словосочетанию, всей структуре произведения, дополнительное смысловое наполнение. Исполнителю, имеющему дело со стихотворным текстом, необходимо знать принципы ритмической организации стиха, уметь правильно и полно выявлять выразительные особенности ритмико-фонетического движения во взаимосвязи с другими компонентами поэтической речи и с музыкой.

В литературоведении принято различать две большие группы систем стихосложения: музыкально-речевое и речевое акцентное.

Музыкально-речевое стихосложение характеризуется тем, что в основе его ритма лежат и речевые и музыкальные элементы. Принцип музыкально-речевой соизмеримости единиц ритма стиха присущ античной поэзии, восточному арузу, русскому народному стихосложению.

Чрезвычайно сложное и многообразное по своей природе явление представляет собой русское народное стихосложение. В музыкально-поэтических произведениях русского народного творчества существуют самые различные соотношения музыки и слова. В одних случаях слово является ведущим и соответственно несет в себе основное ритмообразующее начало. Так изобразительно-речевой стих преобладает над музыкой в героическом эпосе. Мелодия былин большей частью бывает проста, главное внимание и певца и слушателя сосредоточивается на содержании. В других случаях мелодический распев определяет соизмеримость словесного текста, в третьих — характерный музыкальный плясовой ритм подчиняет себе структуру мелодии и слова. В народно-песенном искусстве встречаются всевозможные образцы стихов, соответствующих той или иной системе стихосложения, и некоторые из них можно рассматривать с точки зрения различных систем.

В основе протяжной лирической песни лежит плавная, широкая мелодия, долгий звук на большом, часто непрерывном дыхании. Текст зачастую состоит из небольшого количества стихов, а песня отличается чрезвычайно развитой музыкальной строфой.

Влечение к подголосочно-полифоническому хоровому распеву, любованию тембром человеческого голоса свойственно исполне-

нию лирической протяжной песни в народе. Певцы, уделяя большое внимание отчетливой передаче содержания песни, выявляют его главным образом музыкальными средствами. Преобладание звука над словом сказывается и в продолжительных распевах отдельных слогов и в пополнении текста вспомогательными словами, и в остановках на полуслове с последующим возвратом к исполненным словам в «подхватах» (пример 4).

Русская народная песня „Ой, да ты взойди, взойди“

4 Умеренно

Один

Ой, да ты взой - ди, взой - ди кра.

ой, да кра - сно сол - ныш - ко.

Все

взой - ди над го - ро - ю, взой - ди над вы - со...

ой да над вы - со - ко - ю.

Под воздействием напева, ритма музыки в словах порой свободно перемещаются акценты:

Разнесли мысли по чистым полям
По зеленым, по зеленым, зеленым лугам..
Ты зачем меня, несчастного, породила
Спородила, ты, родитель моя, матушка.

Возникают так называемые частицы наполнения предлога при каждом слове:

Что за те ли, за святые, за ворота...

Употребляется сокращение или удвоение гласных, озвучивание согласных, в результате чего образуется дополнительный слог (пример 5).

Русская народная песня „Волюшка“

5 [Протяжно, энергично]

The musical score is written on two systems of staves. The first system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The lyrics are: "Ой, да с го - ря но - же - ни - ки, э...". The second system also has a vocal line and a piano accompaniment line. The lyrics are: "ой да, вот не хо - дят.". The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are some markings above the notes, possibly indicating breath or phrasing.

Выразительное исполнение музыкального текста является главным в интерпретации народных песен данного типа. Однако и словесный текст требует постоянного внимания и заботы, ибо через него должна быть отчетливо проведена сюжетная линия песни. Очень поучительна в этом отношении манера исполнения народных певцов. Даже в тех случаях, когда они озвучивают согласные, появление нового слога, как правило, не искажает словесного текста. Подчеркивая озвученные согласные мягкими ритмическими акцентами, они как бы выносят их за пределы слова.

Если отделить стихотворный текст лирической песни от музыки, то он в значительной степени утратит и свою выразительность, и структурную характерность. И все же этот текст не станет прозой. Своеобразная стихотворная лексика, образность, размеренность — все будет свидетельствовать о подлинном поэтическом творении. Ритмическая организация текста в большинстве случаев опирается на тенденцию сохранения в

стихах одинакового количества главных ударений, которые подчиняют себе другие ударения, а также безударные слоги и слова, создавая своеобразные ритмико-смысловые группы, смысловые стопы, становящиеся основой соизмеримости стихов. При этом нередко образуются сложные слова: *матьсыраземля, белырученьки, полечистое, ветрыбуйные, ретиво-сердце* и т. д. Впрочем, объяснять возникновение сложных слов только ритмом было бы неверно. Здесь налицо ритмико-смысловая взаимосвязь. Соединяя названия предметов с эпитетами, народные певцы как бы одухотворяют их. Предмет становится видимым, слышимым, осязаемым. Все это дает основание говорить о том, что равновеликость народных стихов определяется равным количеством образов, где за стопу-образ (по выражению В. Брюсова) принимаются не только слово, но и целостное понятие (*океан-море, тугой лук, по утру рано*), а также соединения совершенно самостоятельных слов, связанных мыслью.

Если в лирических песнях формообразующее начало заключено в распеве мелодии, то в танцевальных, плясовых и игровых песнях, в том числе и тех, которые непосредственно могут быть не связаны с танцем, пляской или хороводом, но написаны в этих жанрах, большое значение приобретает острая моторная ритмика музыки с разнообразными перемещающимися акцентами. Здесь все подчиняется ритму, темпу, движению. В хорах этой группы наблюдается зачастую перенесение акцентов в словах, добавление междометий и т. д. (пример 6).

Русская народная песня „Пойду я, взойду на гору“

6

Умеренно

Пой-ду я, взой-ду на го-ру, да пой-ду я, взой-ду на го-ру, ой. на го-ру, на го-ру. ой, на го-ру, на го-ру.

Речевой акцентный стих создается вне связи с музыкой. Он строится только на основе элементов и выразительных средств речи, а его ритмическая организация обуславливается чередованием ударных и безударных слогов, в зависимости от расположения которых различают три типа речевого стиха: силлабический, тонический и силлабо-тонический.

Силлабическое стихосложение характеризуется одинаковым количеством слогов в стихах, в большинстве случаев объединенных парной рифмой и более или менее сходным расположением ударений внутри строк. Этой системой стихосложения пользовались русские поэты-вишневники XVIII века. Ими было разработано более десятка размеров: пятнадцатисложный, четырнадцатисложный, тринадцатисложный, двенадцатисложный стих и др. Распространенность этих размеров не одинакова. Наиболее жизненным оказался тринадцатисложник. Он довольно часто встречается и у более поздних поэтов. Показательно, что образцы стихов, аналогичные формам вишневников, распространены в народнопоэтическом творчестве. Это свидетельствует о том, что русское силлабическое стихосложение в своем развитии опиралось на народное искусство.

Приведем образцы различных по размеру силлабических стихов.

Пятнадцатисложник:

Ах, деревня от деревни неподалеку стоит,
Промежу тоя деревни быстра речушка течет.

(Народная песня)

Четырнадцатисложник:

Уж знато, что мне по сенечкам не хаживати,
Мне мила-дружка за рученьку не важивати.

(Народная песня)

Тринадцатисложник:

Кто древо, как говорят, не по себе рубит,
Тот, большого не достав, малое погубит.

(Кантемир)

Раз в крещенский вечерок девушки гадали,
За ворота башмачок, сняв с ноги, бросали.

(Жуковский)

Дайте в руки мне гармонь, золотые планки.
Парень девушку домой провожал с гулянки.

(Исаковский)

Двенадцатисложник:

Как во поле, поле, в широком раздолье
Стоял тут садочек, не мал не величек.

(Народная песня)

Одиннадцатисложник:

А и тѣ-оща, ты тѣоща моя,
Ты чѣортова перешница.

*(Народный одиннадцатисложник
с растяжением гласных)*

К числу популярных среди виршевиков размеров относились десятисложник и восьмисложник.

Как благ явлюся, не доумлюся,
И в моя лета смерть без ответа.

(Истомин)

Песни новы составляйте,
Господеви воспевайте.

(Полоцкий)

Тонический стих основывается на тенденции сохранения равного количества ударений в строках. Безударные слоги могут давать различные вариации. Отсутствует присущая силлабическому стихосложению равносложность. Тонический тип стиха встречается в былинах, причитаниях, протяжных лирических песнях и некоторых других фольклорных жанрах.

Речевой акцентный тонический стих получил распространение в XX веке в творчестве Маяковского, Блока, Асеева и других поэтов. Из хоровых произведений, в которых использованы тонические акцентные стихи, можно назвать: «Двенадцать» Салманова, кантаты «Ленин с нами» Холминова и Эшпая. Четырехударным тоническим стихом написан «Наш марш» Маяковского, использованный в «Патетической оратории» Свиридова:

Бейте в площади бунтов топот!
Выше гордых голов гряда!
Мы разливом второго потока
Перемоем миров города.

Дней бык пег,
Медленна дней арба,
Наш бог бег,
Сердце наш барабан.

В оратории Свиридова этим стихам соответствует маршевая музыка. В подтекстовке начальных строк преобладает принцип совмещения ударных слогов с сильными и относительно сильными долями текстов. Затем, когда в стихах уменьшается количество безударных слогов (вторая строфа), словесные акценты совпадают с началом каждой доли такта, пульсация ритмических акцентов стиха ускоряется вдвое и становится соразмерной скорости движения музыки. Исключение составляет последняя строка, где вместо паузы на четвертой доле растягивается первое слово (*сердце*). Трехсложные слова *медленно* и *барабан* хор произносит скороговоркой, имитируя малый барабан. Здесь следует обратить особое внимание на четкость ритма и дикции.

Использование изосиллабизма (разносложности), вариантных отклонений от господствующего в стихотворении размера, сочетание стихов тонической структуры с силлабо-тоническими строками открывает большие выразительные возможности в тоническом стихосложении.

Наибольшее распространение в русской поэзии XIX—XX веков получило *силлабо-тоническое стихосложение*. В силлабо-тоническом стихе учитывается как число слогов, так и количество ударений и место их расположения. Поскольку ударения здесь повторяются регулярно, образуется стопа, характерная для того или иного размера.

Основных размеров пять:

Ямб — двухсложный размер: ∪ — ¹
 Мой дядя самых честных правил...
Хорей — двухсложный размер: — ∪
 Буря мглою небо кроет..
Дактиль — трехсложный размер: — ∪ ∪
 Воздух усталые силы бодрит..
Амфибрахий — трехсложный размер: ∪ — ∪
 Однажды в студеную зимнюю пору...

¹ Знаком ∪ обозначается безударный слог, знаком — ударный.

Анапест — трехсложный размер: $\cup \cup \text{—}$
 $\cup \text{—} \cup \cup \text{—} \cup \cup \text{—}$
 Защищается песня от древних затей...

В зависимости от количества стоп, входящих в стих, его именуют двухстопным, трехстопным, четырехстопным, пятистопным и т. д. (четырёхстопный ямб, шестистопный хорей).

Чтобы определить размер стихотворения, необходимо проследить порядок чередования ударных и безударных слогов на протяжении нескольких строк. Только в этом случае характерные признаки размера проявляются вполне отчетливо.

Отсутствие должного внимания к размеру стиха иногда может привести к неправильному произношению текста. В качестве примера возьмем известное стихотворение А. С. Пушкина «Погасло дневное светило»:

Погасло дневное светило;
 На море синее вечерний пал туман.
 Шуми, шуми, послушное ветрило,
 Волнуйся подо мной, угрюмый океан.

Если прочесть первую строку так: «Погасло дневное светило», получится правильный трехстопный амфибрахий. Однако ознакомление с полной строфой убеждает, что произведение написано ямбом. Существует правило, что при несовпадении словесного и размерного акцентов предпочтение отдается размерному. Следовательно, исполнять первый стих нужно так: «Погасло днёвное светило».

Лишая одни стопы ударных слогов, а другие наделяя дополнительными, так называемыми сверхсхемными ударениями, поэт достигает большого ритмического разнообразия. При этом введение дополнительных ударений часто бывает сопряжено с повышением эмоционального или сюжетного напряжения, а сокращение ударных слогов ведет к снижению этих качеств. Ямбическая и хореическая стопа, состоящая из двух безударных слогов, называется *пиррихией*, а стопа, состоящая из двух ударных слогов, — *спондеем*. Вот пример хореического стиха с многочисленными пиррихированными стопами:

$\text{—} \cup \quad \text{—} \cup \quad \text{—} \cup \quad \cup \cup \quad \text{—}$
 Толщи | вод уг | рюмо | сохра | нили
 $\text{—} \cup \quad \text{—} \cup \quad \text{—} \cup \quad \text{—} \cup \quad \text{—}$
 Память | об ис | чезнув | шей зем | ле
 $\cup \cup \quad \cup \cup \quad \cup \cup \quad \text{—} \cup \quad \text{—}$
 В деся | ти ты | сяче | летнем | иле
 $\cup \cup \quad \cup \cup \quad \cup \cup \quad \text{—} \cup \quad \text{—}$
 В деся | ти ты | сяче | летней | мгле
 (Наровчатов)

Здесь в первой строке — один пиррихий, во второй — два, в третьей и четвертой — по три подряд.

В следующих стихах, написанных пятистопным ямбом, на первой, второй и третьей стопах первой строки находятся спондеи (шесть ударных слогов подряд), а в третьей строке — два пиррихия:

Мне мил | мой стыд, | он пра | во мне | дает
Тебя | лобзать, | тебя | на миг | один
Отгор | гнуть от | мучи | тельных | забот
(Лермонтов)

В трехсложных размерах стопа, лишенная ударения, называется *трибрахией*. Если же все три слога ударные, образуется *тримакр*. В дактилическом стихе Некрасова «Сон мой был вруку, родная» в первой стопе находится тримакр. В следующем примере, в дактилическом стихе «Неистощимые, неисчислимые» — два трибрахия (пример 7).

Ц. Кюи „Слезы людские“

7

Т. I
II

Б. I
II

Не - ис - то - щи - мы - е, не - ис - чис - ли - мы - е

В условиях медленного темпа хор нередко начинает петь по складам. Необходимость преодоления тенденции петь по складам возникает довольно часто при исполнении стихов с пиррихиями и трибрахиями, и особенно в тех случаях, когда в составе большого ряда безударных слогов оказываются различные служебные слова. При исполнении подвижных произведений нередко значительную дикционную трудность для хора представляет спондеи и тримакры.

Затруднения, а довольно часто и ошибки возникают в произношении многосложных окончаний стихов — *клаузул*. Как известно, существует четыре вида клаузул: мужские — на удар-

ном слоге («Сижу за решеткой в темнице сырóй»), женские — за последним ударным слогом следует один безударный («Буря мглюю небо крóет»), дактилические — после последнего ударного слога стоят два безударных («Не сокол летит по поднёбсью») и гипердактилические — за последним ударным слогом следуют три безударных («Мне мила дружка за рученьку не вáживати»).

Стремясь отчетливо произнести последние слоги, певцы хора непроизвольно наделяют их акцентом, в результате чего в слове образуется второе ударение, что противоречит природе русской орфоэпии. Наиболее часто такие акценты возникают в произведениях, написанных в медленном темпе, в условиях долгого распева клаузул, а также в тех случаях, когда на безударные заключительные слоги приходится мелодическое повышение голоса.

Если сочетание ямба или хорей с пиррихией становится регулярным, образуется четырехсложный размер стиха — *пеон*. В зависимости от положения ударного слога в стопе различают четыре разновидности пеона.

Пеон первый: — ◡ ◡ ◡ ◡
 С неба полу | денного жа | ра не подсту | пи..
Пеон второй: ◡ — ◡ ◡
 ◡ — ◡ ◡ | ◡ — ◡ ◡ | ◡ — ◡ ◡ | ◡ —
 Фонарики | -сударики, | скажите-ка | вы мне..
Пеон третий: ◡ ◡ — ◡
 ◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡ —
 На воздушном | океане | без руля и | без ветрил..
Пеон четвертый: ◡ ◡ ◡
 ◡ ' ◡ — ◡ ◡ ◡ — ◡ ◡ ◡ — ◡ ◡ ◡ —
 Сирень кача | ется, кача | ется, навер | но упадет..¹

Пеон первый и третий являются производными от хорей, а пеон второй и четвертый — от ямба.

В стихах, написанных пеоном, четырехсложные стопы, приобретая дополнительные ударения, часто становятся ямбическими или хорейскими. Однако в этих случаях, как правило, образуются так называемые пеонизированные ямбы или хорей, в которых дополнительные ударения слабее главных. В приведенном выше примере из частушки «Сирень качается, качается,

¹ Знаком ' отмечено ослабленное ударение.

наверно упадет» первая стопа состоит из двух ямбов. При этом ударение на слове «сирень», будучи подчиненным общему ритму стиха, оказывается ослабленным.

Звучание ударных слогов с неодинаковой силой наблюдается и в произведениях, написанных ямбом или хореем, когда стопы как бы объединяются в так называемые *диподии*. Сопоставление стихов, имеющих диподический ритм, используется поэтами для подчеркивания контрастности рисуемых образов. На контрастных параллелях внутри строф построено, например, стихотворение Лермонтова «Парус». Противопоставление спокойной картины природы и мятежного состояния души человека заложено и в содержании стихов, и в их ритмическом оформлении. Если первая и вторая строки в каждой строфе, рисующие морской пейзаж, имеют в основном диподический ритм, то контрастные им по настроению третьи и четвертые строки сохраняют ударения во всех стопах или усиливаются дополнительными ударениями.

Варламов в основу своего романа положил ритм первых двух строк и сохранил найденную ритмическую фигуру (три восьмые за тактом) на протяжении всего произведения.

Контрастный ритм стихов не нашел адекватного отражения в музыке, и это несоответствие нужно преодолеть исполнительскими средствами.

Расположение в стихах словесных (орфоэпических) акцентов в ряде случаев является исходным моментом для определения группировки долей внутри такта¹ (примеры 8, 8а, 8б, 8в, 8г).

8 Русская народная песня „Мы воротим весну“

Не очень медленно

Мы во - ро - тим вес - ну, вес - ну

крас - ну - ю на - зад.

¹ Пунктирной тактовой чертой отмечена группировка долей внутри такта.

М. Ипполитов –Иванов „Крестьянская пирушка“

8а

Allegro

С. А.

Т. Б.

От во _ рот по_во_рот ви _ ден по сне_гу

Detailed description: This block contains the musical notation for the Soprano (С. А.) and Tenor/Bass (Т. Б.) parts of the song 'Крестьянская пирушка'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Allegro'. The lyrics are 'От во _ рот по_во_рот ви _ ден по сне_гу'. The notation includes dynamic markings like 'p' (piano) and various note values including eighth and sixteenth notes.

Белорусская народная песня
„Эй, выпал, выпал беленький снежочек“

8б

Умеренно

Эй, ³вы_пал,вы _ пал ³бе_лень_кий сне_жо_чек,
раз _ лил _ ся во _ до _ ю.

Detailed description: This block contains the musical notation for the Belarusian folk song 'Эй, выпал, выпал беленький снежочек'. The key signature is three flats (Bb, Eb, Ab) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Умеренно' (Moderato). The lyrics are 'Эй, ³вы_пал,вы _ пал ³бе_лень_кий сне_жо_чек, раз _ лил _ ся во _ до _ ю.' The notation includes triplets and various note values.

П. Теплов „Здравствуй, праздник!“

8в

Оживленно, празднично

Здрав _ ствуй, празд _ ник ве _ сен _ ний,
празд _ ник Ро _ ди _ ны всей

Detailed description: This block contains the musical notation for the song 'Здравствуй, праздник!' by P. Teplov. The key signature is two flats (Bb, Eb) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Оживленно, празднично' (Allegro, festive). The lyrics are 'Здрав _ ствуй, празд _ ник ве _ сен _ ний, празд _ ник Ро _ ди _ ны всей'. The notation includes various note values and rests.

Г. Свиридов „Рассказ о бегстве генерала Врангеля“
из „Патетической оратории“

8 **Poco animato**

С. А. Т. Б.

pp

И ны_не, и присно, и во ве_ки ве_ков. А _минь!

Орфоэпия в пении обеспечивается не только метрическими средствами музыки, но и мелодико-интонационными, путем более продолжительного исполнения ударного слога по сравнению с безударным. В следующем примере, хотя ударение (слово *наконец*) приходится на слабое время, скачок в мелодии и большая протяженность ударного слога вполне обеспечивают правильное произношение (пример 9).

П. Чайковский „Хор гуляющих“ из оперы „Пиковая дама“

9 **Allegro giusto**

На_ко_нец - то бог по_слал нам сол _ неч_ный де _ нек!

В некоторых произведениях несовпадение метрических акцентов музыки и текста предусматривается замыслом композитора. Введение дополнительных акцентов, соответствующих тексту, является своеобразным выразительным средством.

Однако отдельные несовпадения метрической структуры музыкального и поэтического текстов не всегда восполнены другими средствами музыкального текста. В таких случаях они сглаживаются средствами исполнения. Несовпадение музыкальных и словесных акцентов встречается, например, в припеве революционной песни «Варшавянка» (пример 10).

На бой кро-ва - вый свя - той и пра - вый,
 марш, марш, впе-ред, ра - бо - чий на-род!
 На бой кро-ва - вый свя - той и пра - вый,
 марш, марш, впе-ред, ра - бо - чий на-род!

Строка поэтического текста начинается безударным слогом, а мелодия — с сильной доли. Некоторые музыканты, ощущая это несоответствие, пытались «поправить» «Варшавянку».

Однако все попытки перестроить песню не увенчались успехом. Народ не принял «поправки», ибо для мелодии этой боевой массовой революционной песни более естественны начало с сильного времени и простая повторность последних стихов в припеве.

При исполнении этой песни обычно делают два акцента: на первом слоге (акцент, predetermined маршевым характером) и на втором (акцент, predetermined 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.

Этот прием перенесения ямбического начала стиха на сильное время в ряде случаев специально используется композитором в целях уплотнения атаки звука, повышения активности дикции и придания исполнению энергии и силы (пример 11).

С. Прокофьев. Хор из Восьмой картины оперы „Война и мир“
11 [Piu allegro]

Т. Пес-ня ка-за-чья раз-доль-на-я, ве-ди

Б. нас на бой че-рез лес, че-рез ров, ..

Здесь композитор намеренным переносом безударного начала стиха на сильное время, а также последующим использованием синкопы и скачка в мелодии предопределяет взрывное произношение согласных в обоих слогах слова *веди*. От этого вокальный звук становится очень активным, дикция более четкой. Энергия, заложенная в этом начальном зерне фразы, распространяется на всю кульминацию хора, которая не только является музыкальной вершиной, но и несет главную мысль поэтического текста.

* * *

Дирижер хора, музыкант-исполнитель, имеющий дело не только с прекрасными образцами музыкального искусства, но и со стихотворным текстом, должен всегда помнить завет величайшего художника слова И. С. Тургенева: «Берегите наш язык, наш прекрасный русский язык, этот клад, это достояние, переданное нам нашими предшественниками... Обращайтесь почтительно с этим могущественным оружием; в руках умелых оно в состоянии совершать чудеса!»

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АНАЛИЗ ХОРОВОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Одна из главных особенностей музыкально-исполнительского искусства состоит в том, что оно создается на основе уже существующих, ранее сочиненных композитором музыкальных произведений. В руках исполнителя художественный образ проходит путь от зафиксированного в нотной записи, но «немом» нотного текста до воплощения его в реальном музыкальном звучании. Именно исполнитель непосредственно передает слушателю замысел автора, принимая на себя всю ответственность за ту или иную трактовку сочинения и перед композитором, и перед слушателями.

Естественно, что, приступая к работе над сочинением, любой исполнитель — будь то певец или инструменталист — должен уже заранее в общих чертах представлять себе его главные образы, кульминационные моменты, определить его основную линию. Тем более это необходимо дирижеру. Ведь в отличие от всех других исполнителей его инструмент — это люди. Если скрипач или пианист передают свой замысел непосредственно слушателю, то хоровой дирижер может воздействовать на слушателя лишь через участников хора. Им, непосредственным проводникам своего замысла, он должен внушить свое отношение к исполняемому, свое видение произведения; раскрыть перед ними идеи и образы, составляющие его суть. Понятно поэтому, что глубокое постижение содержания произведения, нахождение своей индивидуальной трактовки, своего исполнительского плана имеют для руководителя хорового коллектива особое значение. Тем не менее в методической литературе по дирижированию и хороуправлению вопросам исполнительского анализа уделяется недостаточно внимания¹.

¹ Исключение составляют книга П. Г. Чеснокова «Хор и управление им» и статьи К. Б. Птицы: «О хоровом дирижировании» (сб. «Работа в хоре». М., Профиздат, 1960) и «Три русские песни С. Рахманинова» (сб. «Искусство хорового пения», М., изд-во «Музыка», 1963).

Обычно подробно исследуются вопросы вокально-хоровой работы, дается методика работы над строем, ансамблем, дикцией, певческим дыханием и т. д. Таким образом, основное внимание сосредоточивается на процессе изготовления и настройки инструмента, о том же, как играть на нем, об исполнительских приемах, условиях, в которых те или иные приемы проявят себя с наибольшим эффектом, говорится мало.

В настоящей статье мы попытаемся раскрыть некоторые специфические черты исполнительского анализа хорового произведения и дать некоторые обоснования его методики.

Главная задача исполнителя — донести до слушателя все богатство и значительность содержания музыки.

Что же является содержанием музыкального произведения? В отличие от таких видов искусства, как литература, живопись или скульптура, описывающих и изображающих конкретную, предметную сторону явлений и событий, музыка способна раскрыть лишь общий характер явлений действительности, передать эмоциональное состояние человека, его чувства и переживания. Собственно, содержанием музыки в наиболее прямом и непосредственном смысле и являются чувства, настроения, — другими словами: содержание музыкального произведения всегда эмоционально. Когда музыка вступает во взаимодействие с каким-либо немusическим средством: словом, картиной, конкретным зрительным образом, ее выразительные возможности значительно расширяются и усиливаются.

Особенно ясно содержание музыкального произведения, написанного на литературный текст. В этом случае у музыканта-исполнителя появляется возможность понять суть произведения с помощью слов и предложений.

Возможности прочтения и толкования литературного текста в музыке чрезвычайно широки. Очень часто текст рождается вместе с музыкой, иногда же музыка появляется раньше него, и тогда поэту или композитору приходится подтекстовывать мелодию. Но в большинстве случаев музыка пишется на готовый текст. При отборе текста композитора интересуют прежде всего идея, образ, настроение, заключенные в нем. Он ищет произведение, содержание которого находит творческий ~~облик~~ *отклик* в его душе.

С чего же исполнителю начинать работу по выявлению содержания, идеи, образов вокально-хорового произведения: с литературного или музыкального текста?

Известно, что путь художественного образа в инструментальном исполнительстве можно представить как линию: компози-

тор — исполнитель — слушатель. В вокально-хоровом исполнительстве этот путь, пожалуй, правильнее будет выразить так: поэт — композитор — исполнитель — слушатель. Исполнитель здесь служит посредником не только между композитором и слушателем, но и между поэтом и слушателем, поскольку жанр его творчества (вокально-хоровой) является синтетическим. Кому же должен «служить» исполнитель: композитору или поэту? Конечно, прежде всего композитору, поскольку вокально-хоровое исполнительство — жанр искусства музыки. Задача исполнителя заключается в том, чтобы донести до слушателя замысел композитора, его отношение к теме, идее, содержанию поэтического сочинения. Какие образы текста, мысли, идеи поэта нашли наиболее яркое выражение в музыке, что привлекает композитора в этом тексте, что он считает главным, основным, в чем видит содержание произведения — все это прежде всего анализирует дирижер. В остальном путь его в вокально-хоровом жанре идет по тем же этапам, что и у инструменталиста.

Большое значение для всей последующей работы над сочинением имеет первое знакомство с ним, целостный его охват. Непосредственные впечатления, возникающие у исполнителя от первого проигрывания или прослушивания, позволяют ощутить выразительность музыки, предохраняют от надуманных, предвзятых суждений. Но лишь глубокий анализ способен в значительной степени развить представление музыканта о художественном содержании даже хорошо знакомого сочинения. И, главное, анализ может способствовать рождению объективной и в то же время индивидуальной исполнительской трактовки.

К. С. Станиславский в книге «Работа над ролью» писал: «Каждому из зарождающихся порывов творческого увлечения надо дать полный простор и исчерпать его до дна. Другими словами, надо целиком использовать творческую интуицию как познавательное средство. Так обстоит дело в тех местах пьесы и роли, которые ожили сами собой при первом чтении пьесы. С чего же начать и как выполнить трудную работу по анализу и оживлению неживших мест роли? Раз чувство молчит, ничего не остается более как обратиться к ближайшему помощнику и советнику его, т. е. к уму. Пусть он выполнит свою служебную, вспомогательную роль. Пусть он, подобно разведчику, исследует пьесу во всех направлениях; пусть он, подобно авангарду, прокладывает новые пути для главных творческих сил, то есть для интуиции и для чувства».

Говоря об анализе, как о втором моменте познавательного периода, Станиславский подчеркивает, что в отличие от научного

анализа, результатом которого является мысль, цель художественного анализа не только понимание, но и переживание, чувствование. Рассматривая с этой точки зрения различный подход к анализу музыканта-теоретика и музыканта-исполнителя, можно сказать: если разум теоретика-аналитика имеет на вооружении в основном чисто логические категории, то разум художника-исполнителя оперирует образами, картинками, звуковыми представлениями.

Важная задача исполнительского анализа — раскрыть секрет художественного воздействия произведения. Поэтому большое внимание нужно уделить характеристике музыкальной выразительности и, разумеется, средств ее достижения. Причем надо иметь в виду, что каждое отдельное средство не имеет раз навсегда заданного выразительного значения. Например, движение мелодии вверх в одних ритмических, гармонических, фактурных и динамических условиях воспринимается как усиление активности, возрастание напряженности, а в других — как успокоение, затухание. В то же время всякое средство имеет свой круг основных музыкально-выразительных возможностей, то есть область наиболее естественного применения. Реализация той или иной из этих возможностей всякий раз зависит от конкретных условий, от взаимодействия с другими средствами, от общего музыкального контекста.

Один из главных принципов художественного воздействия произведения искусства заключается в том, что выразительный эффект, значительный художественный результат обычно достигается с помощью не какого-либо одного средства, а одновременно нескольких средств, направленных к одной цели.

На этих принципах и строится методика целостного исполнительского анализа, который должен охватывать все основные художественные средства произведения в их взаимосвязи, учитывать их выразительное действие и, принимая во внимание необходимые музыкально-исторические сведения, привести к общим выводам о идее, содержании, форме (в широком смысле слова) и образном строе произведения.

Такой подход требует движения от общего к частному.

Начинать анализ лучше всего со знакомства с конкретными общественно-историческими условиями, в которых протекала жизнь и деятельность композитора, формировались его эстетические взгляды, и с определения основных черт его хорового письма, для чего, конечно, необходимо познакомиться с рядом произведений автора. Конкретные знания, полученные в результате такого историко-эстетического анализа, нередко заставляют

исполнителя взглянуть на произведение совсем с другой стороны открыть в нем новые, не известные ранее черты.

В качестве примера приведем первые строки анализа хора П. И. Чайковского «Соловушка», сделанного известным хоровым дирижером профессором К. Б. Птицей: «Хор сочинен в ноябре—декабре 1889 года по просьбе Ф. Ф. Беккера — руководителя бесплатного хорового класса, организованного И. А. Мельниковым... Содержание хора связано с действительным событием в жизни Чайковского и является прощальным приветом композитора родине и своим друзьям перед длительной поездкой за границу (в Италию) в начале 1890 года». Эти сведения будут способствовать верной и объективной трактовке сочинения.

Затем нужно внимательно прочесть литературный текст, логически оценив явления, события и образы, составляющие основу хорового произведения. Желательно проанализировать структуру литературного текста — найти главные слова и понятия, определяющие смысл предложений, подробно разобрать фразировку, выявить границы частей и их взаимоотношение. Такой тщательный разбор поможет исполнителю понять музыкальные средства, использованные композитором, и четко определить соотношение музыкальной фразировки с фразами текста, соотношение формы текста и музыки с его содержанием.

Только после того как будет получено общее представление о содержании произведения, о характере его главных образов, можно переходить к самой музыкальной форме (в узком и широком смысле слова), то есть к строению произведения и анализу выразительных средств, с помощью которых воплощается данное содержание (мелодика, гармония, ритм и метр, темп, динамика, фактура и т. д.). Каждое построение анализируется с различных сторон, ему дается целостная характеристика. Причем полезнее, если хормейстер идет от выразительного эффекта к средствам, которыми он осуществлен, а не наоборот. Правда, при такой методике труднее сохранить систематичность анализа, но зато ярче будут выявлены средства, связанные с экспрессией, что особенно важно.

Дирижеру необходимо проследить линию развития музыки, найти кульминацию всего произведения и отдельных его частей, выявить динамически напряженные и спокойные разделы формы. Для определения «веса» той или иной кульминации нужно рассмотреть все средства, участвующие в ее образовании: с мелодической вершиной может совпадать вершина тонального плана, вершина диссонантности или ритмическая кульминация. Такой анализ элементов музыкальной выразительности завершается

определением и затем сравнением моментов нарастания и убывания гармонической яркости с мелодическими, ритмическими, темповыми, динамическими и другими волнами.

Немаловажным обстоятельством в составлении исполнительского плана произведения является определение структурной функции отдельных частей, то есть их роли в структуре целого. Такой анализ следует проводить, опираясь на средства музыки, играющие формообразующую роль.

Внимательно вслушиваясь в музыку данной части и уже располагая сведениями об отдельных ее элементах, соединяя факты воедино, исполнитель создает представление об этой части произведения в ее целостности. Исследуя звуковой образ, характеры тем, мелодий, важно постараться вызвать в своем воображении наиболее близкие к музыке жизненные ассоциации, пробудить чувства, аналогичные переживаниям автора.

Предположим, что дирижер глубоко прочувствовал содержание сочинения, определил его кульминацию, основные образы, форму целого. Но постижение лишь предварительное условие верной интерпретации. Замысел композитора, зафиксированный в нотной записи, требует материализации в реальном музыкальном звучании — исполнении.

Отсюда начинается второй этап исполнительского анализа — нахождение средств и приемов, при помощи которых данное содержание можно выявить наиболее ярко и убедительно.

Какими же средствами располагает исполнитель, чтобы донести до слушателя то или иное содержание произведения? Известно, что музыка передает смысл произведения при помощи звука, используя его четыре физических свойства: высоту, длительность, силу (громкость) и тембр. Но в музыкальном исполнительстве высота звука есть зафиксированная в нотном тексте постоянная количественная величина (исключение представляет неточное воспроизведение звука по высоте или фальшивая интонация, не имеющая выразительного значения). Таким образом, язык музыканта-исполнителя составляют только три свойства звука: длительность, или темпоритм, сила (громкость) и тембр. Исполнитель может сыграть данную мелодию с большей или меньшей одухотворенностью, выразительностью, ярче или беднее. Он может выделить или затушевать голос, увеличить и замедлить темп, найти свой особенный тембр для выражения данной мелодии и т. д.

Значение таких на первый взгляд скромных возможностей очень велико. Ведь достаточно одного изменения темпа и фразировки, чтобы изменить качество мелодии вплоть до возник-

новения другого образа. Пользуясь изменениями только темпа, ритма и динамики как средствами расчленения и объединения, нарастания и спада, исполнитель может существенно повлиять на трактовку сочинения в целом, и в частности на трактовку музыкальной формы, динамику ее развертывания, характер музыкальных образов, их соотношение; может выделить главное и затушевать второстепенное.

Все это исполнитель делает при помощи вполне определенных установившихся в длительной музыкальной практике приемов. Эти приемы можно разделить на два разряда:

общеисполнительские, которые относятся к музыкальным категориям, не зависящим от какой-либо исполнительской специальности (темпы, *rubato*, динамические оттенки, фразировка, средства достижения и распределения кульминаций и т. п.);

специально-исполнительские, которые свойственны данному виду инструмента (в хоре это — манера звукоизвлечения, тембр, внутреннее вибрато, различные способы использования голоса в зависимости от регистра и тесситуры, цезуры или цепное дыхание, ясная или нивелированная дикция, выразительная подача литературного текста и т. д.).

Хотя композитор и исполнитель располагают различным кругом выразительных приемов, законы и принципы выразительности для них едины.

В исполнении, как и при сочинении музыки, наилучший художественный результат, яркий эффект достигается обычно не каким-либо одним средством, а целым рядом средств, направленных к той же цели.

Так, нарастание напряжения чаще всего передается при помощи усиления звука и ускорения темпа, а успокоение, спад — ослаблением звучности и замедлением; сочетание ускорения с ослаблением звучности часто связывается с пространственными ассоциациями — удаление, уменьшение, а сочетание замедления с возрастанием звука — с наиболее значительными моментами музыкального развития: подходом к кульминации, заключительными кадансовыми оборотами, возвращением к основным темам.

При помощи ряда исполнительских приемов дирижер может воздействовать и на форму сочинения. Сохраняя постоянный, неизменный темп, нюанс и тембр, используя цепное дыхание, он объединяет разрозненные построения в единое целое и, напротив, при помощи резких, контрастных смен темпа, нюанса и тембра, цезур, дыхания разрывает целое на части.

картина в человеке. Здесь изобразительность — как бы фон, помогающий более правдиво и глубоко передать человеческое переживание.

Известно, что в одном и том же тексте разные композиторы обращают внимание на разные изобразительные детали. Поэтому на основании анализа изобразительных деталей музыки можно установить, что именно привлекло композитора в этом стихотворении, какие моменты ему наиболее близки.

Проанализировав текст стихотворения, положенный Шебалиным в основу хора, можно заметить, что первую и вторую строфы объединяет один образ — тройка, бегущая по зимней освещенной лунным светом дороге. В третьей строфе новый образ — песня ямщика. Наиболее сконцентрировано настроение одиночества в четвертой строфе: «Ни огня, ни черной хаты... Глушь и снег...» Последняя строфа близка по настроению первым двум: вновь возвращается образ тройки, лунной дороги.

Исходя из содержания стихотворения и его образно-эмоциональной структуры, композитор объединяет первую и вторую строфы в один период, связанный единым интонационно-мелодическим материалом. На том же материале Шебалин строит и последнюю строфу, а для третьей и четвертой находит новые музыкально-выразительные средства, благодаря которым они образуют как бы два самостоятельных эпизода — середину формы. Таким образом музыка хора обретает стройную и логичную простую трехчастную форму с контрастной серединой.

Первая часть (1—16-й такты) представляет собой период повторного строения, состоящий из двух восьмитактных предложений, сходных по началу. Первое предложение состоит из трех построений. За двумя двухтактными фразами следует третья, равная по длительности сумме обеих первых. Отвечая более коротким сходным мотивам, она как бы объединяет их. Такая структура известна под названием «структура суммирования и объединения». (Кстати, принцип суммирования можно обнаружить и в литературном тексте. Два начальных отдельных стиха суммируются затем слитным двустихием). Главное мелодическое звено основано на вращении в пределах сравнительно узкого диапазона и на постоянном возврате к неизменной опоре, стержню (*фа*). Движение поступенное, довольно статичное. Эта поступенность является главным носителем лирической непрерывности, плавности. Частые секундовые интонации создают особую певучесть и придают подлинную человеческую теплоту вокальной мелодике. Такого типа мотивы, способные передавать

спокойное, сосредоточенное, созерцательное состояние, типичны для лирической, протяжной русской народной песни.

Свободное вариантное развитие мелодии приводит к постепенному расширению диапазона, к образованию волны и к ясно выраженной общей мелодической кульминации (в 5-м такте). Структура мелодического развития здесь точно соответствует архитектонике формы — суммирование с объединением. Главная кульминация постепенно завоевывается посредством небольших волн. Третья волна, самая большая и емкая, объединяя две первые, как бы накрывает их и сама объединяется с ними в единое целое. Объединению сквозной линии развития, протяженности музыкальной мысли способствуют довольно редкая смена гармонии и долгий тонический органнй пункт. Кроме того, и органнй пункт, и некоторая застылость гармонии помогают создать картину однообразной, бесконечно бегущей перед глазами зимней дороги.

Большей выпуклости, рельефности пейзажа способствует также удачно найденный Шебалиным штрих — двуплановость фактуры изложения. Тему ведут сопрано, а в паузах внимание слушателей привлекает второй план — метричное, мерное эхо аккомпанирующих голосов с еле заметной имитацией темы в партии альты. Невольно создаются ассоциации со следом, оставляемым на снегу санными полозьями.

Та же мелодия, гармонизация, почти тот же (с очень небольшими изменениями) характер изложения сохраняется при повторении периода со словами второй строфы. Повторение периода строится также по принципу суммирования. Меняется лишь третья, суммирующая фраза, в которой дается новый образ — однозвучно гремющий колокольчик. Эта однозвучность очень удачно передана в музыке: в мелодии тонический звук *си* монотонно повторяющийся ровными восьмыми на фоне выдержанных аккордов, однообразная плагальная гармоническая последовательность ($VI_3-T_3-VI_3-T_3$), ярко выраженный минор — все эти средства создают в комплексе удивительно живую картину утомительно гремющего колокольчика.

Замечательная черта Шебалина-композитора — необыкновенный дар звуковой передачи пространства. В «Зимней дороге» это своеобразие его мастерства проявилось особенно наглядно. На протяжении исполнения всего хора слушателя не покидает ощущение простора бесконечной, бескрайней равнины, затерявшейся тройки, звука замирающего вдали колокольчика. Этих эффектов Шебалин достигает при помощи различных хоровых тембров и своеобразных акустических приемов: достаточно

Попытаемся проиллюстрировать сказанное на примере исполнительского анализа хора В. Шебалина «Зимняя дорога»¹.

Среди огромного количества произведений В. Я. Шебалина особо выделяются лирические. Именно в лирических произведениях — фортепианном трио, симфониетте, струнных квартетах, романсах, хорах — своеобразная индивидуальность композитора раскрывается ярче всего. На это указывает и обилие в его музыке теплых, лирических образов, и близость мелодики русской народной песни, и, наконец, то, что композитор много работал в жанре хоровой миниатюры *a capella*.

Хор «Зимняя дорога» входит в цикл хоров *a capella* на слова А. С. Пушкина, созданный Шебалиным в 1949 году к 150-летию со дня рождения великого русского поэта². В произведениях, вошедших в цикл, можно увидеть, насколько широк диапазон лирики Шебалина, насколько богаты и разнообразны ее оттенки. Здесь и легкие, шутливые образы («Стрекотунья-белобока»), и героико-эпические («Песня о Степане Разине») и мужественные, страстно-взволнованные («Послание декабристам»), и грустные, задумчивые («Зимняя дорога»).

Стихотворение «Зимняя дорога», написанное А. С. Пушкиным в начале 1826 года под впечатлением поездки из Москвы в село Михайловское, представляет собой замечательный образец пушкинской пейзажной лирики. Пейзажных стихотворений у Пушкина сравнительно немного, и природа в его творчестве не занимает того места, как, скажем, у Тютчева или Фета. Михайловское, Болдино, Кавказ — картины, хорошо знакомые поэту. Но за этой лапидарной пейзажной живописью выступает лирический подтекст, внутренняя тема стихотворения.

Таков и пейзаж в «Зимней дороге». Он передает внутренний смысл стихотворения — чувство одиночества, которое владеет поэтом.

Зимняя дорога

А. С. Пушкин

- 1) Сквозь волнистые туманы,
Пробирается луна,
На печальные поляны
Льет печально свет она.

¹ См. В. Шебалин. Хоры без сопровождения. Вып. 1. М., изд-во «Музыка», 1967.

² Над раскрытием в музыке образов пушкинской поэзии Шебалин работал в течение многих лет. Им написаны: цикл романсов «12 стихотворений Пушкина для голоса и фортепиано»; музыка к спектаклям «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Каменный гость»; к радиокomпозициям «Каменный гость», «Цыганы», «Русалка», «Полтава».

- 2) По дороге зимней, скучной
Тройка борзая бежит,
Колокольчик однозвучный
Утомительно гремит.
- 3) Что-то слышится родное
В долгих песнях ямщика
То разгулье удалое,
То сердечная тоска...
- 4) Ни огня, ни черной хаты...
Глушь и снег... Навстречу мне
Только версты полосаты
Попадают одне.
- 5) Скучно, грустно... Завтра, Нина,
Завтра к милой возвратясь,
Я забудусь у камина,
Загляжусь, не наглядясь.
- 6) Звучно стрелка часовая
Мерный круг свой совершит,
И, докучных удаляя,
Полночь нас не разлучит.
- 7) Грустно, Нина: путь мой скучен,
Дремля смолкнул мой ящик,
Колокольчик однозвучен,
Отуманен лунный лик.

Прочитав текст, нетрудно заметить, что пятая и шестая строфы несколько выходят из общего настроения стихотворения. На фоне зимнего лунного пейзажа здесь появляется другой образ, более интимный, личный — мечта о встрече с милой, о тепле, ласке, домашнем уюте.

Шебаляин совсем опускает обе интимные строфы, сосредоточивая внимание только на картине зимнего пути, на пейзаже, и создавая тем самым более цельный образ, проникнутый единым настроением. Очевидно, теми же причинами обусловлена замена слов «Грустно, Нина»¹ из седьмой строфы словами «Скучно, грустно» из опущенной пятой строфы, более соответствующими содержанию музыкального сочинения.

Музыка хора носит ярко изобразительный характер. Но даже в том случае, когда композитор стремится создать зрительный образ, нарисовать картину, главное для него — не изображение, а то чувство, настроение, которое вызывает эта

¹ Согласно мнению литературоведов-пушкинистов, связывать имя Нина с каким-то определенным лицом нет никаких оснований.

вспомнить момент двуплановости фактуры в первой части, напоминающий эхо, или прием изображения колокольчика (га же двуплановость). Может быть, в этом сочетании близко звучащей темы и фона таится один из секретов особого ощущения пространства...

Средняя часть целиком построена на новом, контрастном крайним частям тематическом материале. Он, как часто бывает с серединными разделами, излагается неустойчиво, как бы с опорой на крайние части формы. Исходя из структуры поэтического текста и характера музыкальных образов, можно условно разделить среднюю часть на два построения — эпизода: первый (17—23-й такты) — песня ямщика и второй (24—29-й такты) — «Ни огня, ни черной хаты... Глушь и снег...»

Первый эпизод середины состоит из трех фраз по два такта. Уже первая фраза сразу вносит нечто контрастное предшествующему: меняется тональность (фригийский *фа минор* после натурального *си^б минора* первой части — минорная доминанта), в отличие от довольно статичной мелодии первой части здесь мелодия явно поступательного характера — она устремляется вверх на октаву (от *фа*¹ до *фа*²).

Отметим, что фригийский лад применен здесь композитором не только с целью воплощения народного русского характера образа¹, но и для выражения спокойного, просветленно-созерцательного состояния, вызванного картинами природы.

В отличие от довольно статичной мелодии первой части, построенной на возврате к одному стержню, здесь мелодия явно поступательного характера — она устремляется вверх на октаву, от *фа*¹ до *фа*². Вершиной фразы является верхнее *фа*, так как именно в нем совпадают самый высокий и самый протяженный по длительности звук и тоническая гармония, появляющаяся после довольно долгого отсутствия и потому воспринимаемая как ожидаемая и желаемая. Ощущению кульминации способствует предшествующий мелодический подъем и следующий за ней мелодический спад. Поступенный подъем идет до *ми*¹, затем отход назад и новый прыжок, взлет на *фа*, небольшая задержка на вершине и спуск вниз. Если сопоставить кульминацию фразы с поэтическим текстом, можно

¹ Кроме использования натуральных и диатонических ладов, можно найти множество других черт, роднящих мелодику Шебалина с русской народной песней. Сюда относятся подголосочный принцип голосоведения, движение параллельными терциями и секстами, расхождение голосов на октаву, наличие двух устоев: верхнего (квинтового) и нижнего (тонического), вариантное развитие мелодического зерна и т. д.

заметить, что она приходится на слово *долгих*. Это не случайно. Вероятно, композитор хотел сделать акцент именно на этом определении, видя в нем еще один сильный штрих в создании настроения тоски.

Вторую фразу первого построения характеризует широкий скачок мужского хора (у теноров — ход на нону), пунктирный ритм и движение параллельными терциями — образ, интонационно, фактурно и ритмически напоминающий удалые русские солдатские песни. Пунктирный ритм здесь является носителем активности, поступательности, скачок же вызывает ощущение широты, охвата большого пространства.

Немаловажное значение для выразительности образа имеет тембр. Надо сказать, что каждый тембр у Шебалина несет определенную и смысловую нагрузку. Обычно женский хор композитор использует в связи с образами светлыми и лирическими, а мужской хор, и особенно басовые тембры, — для характеристики образов мужественных и суровых. Например, в первой фразе средней части Шебалин сознательно убирает басы, так как в более светлой фактуре легче передать прозрачность, лиричность и теплоту образа. И, наоборот, начальную интонацию второй фразы средней части композитор поручает мужскому хору, который более соответствует мужественному характеру образа. Этому дружному, размашистому ходу мужского хора отвечают, как бы заразившись его удалью, женские голоса. Ощущение свободы, простора усиливает внезапное вторжение параллельного *ля-бемоль мажора*, который после *фа минора* воспринимается как новая светлая и свежая краска. Настроению удали, эмоционального подъема способствует и оживление движения всех голосов и нюанс *forte*. И сразу же в следующем двутакте резкий контраст: мелодия пошла вниз, возвращается минорная тональность, умиротворяющий, успокаивающий тонический органнй пункт, нюанс *piano*, имитация теноров.

Начинается второе построение средней части.

Ни огня, ни черной хаты...
Глушь и снег... Навстречу мне
Только версты полосаты
Попадаются одне.

Настроение одиночества в этом четверостишии не только сохраняется, но и усиливается. Понятно, почему Шебалин выделил его в самостоятельный музыкальный эпизод. В соответствии со структурой текста и разделительными паузами он делит это построение на четыре отрезка. В первых двух мелодия

неподвижна. Повторяющийся основной звук лада вызывает ощущение застылости, однообразия. Фактура изложения становится строго аккордовой. Грустная, минорная последовательность становится своего рода гармонической лейттемой¹ произведения. (Вспомним ту же последовательность в картине колокольчика.) В третьем мотиве («Глушь и снег») гармония более острая (ДД)², из-за малой подвижности голосов и тонического органного пункта ощущение скованности сохраняется, но появляется нечто тоскливое и безнадежное. Большое значение приобретает ритм. Длительности становятся более весомыми и крупными, учащаются паузы.

Благодаря точному соответствию звучащих нот и пауз ритмике стиха, благодаря особой выпуклости смысловой стороны, подчиненности мелодии слову описанные три мотива напоминают выразительную речевую декламацию. Следующую фразу (26—29-й такты) («Навстречу мне только версты полосаты попадаются одне») композитор строит на одном дыхании, опять-таки исходя из структуры стихотворного текста. Мелодическая линия снова обретает подвижность и закругленность. Правда, движутся параллельно только сопрано и теноры, а басы и альты остаются на месте, монотонно повторяя одну и ту же ноту. Их неподвижная мелодия, однообразная ритмическая пульсация, почти неизменная гармония, построенная на седьмой минорной ступени и подчеркивающая фригийский лад, одинокое нисходящее движение оставшейся пары средних голосов, заключительный унисон, *diminuendo* создают ощущение постепенного успокоения, затухания, растворения в бескрайних просторах. Так заканчивается средняя часть хора.

Реприза представляет собой сконцентрированное, максимально сжатое изложение музыкальных образов первой части. По размеру она равна ее половине. Столь необычную компактность можно объяснить тем, что в основе репризы лежит лишь одна строфа поэтического текста, как в первом или втором периоде первой части. Но, несмотря на небольшой размер, реприза музыкально насыщена: она вмещает в рамки пяти-такта³ интонационно-образное содержание всей первой части. В отличие от структуры суммирования 2+2+4 (или 1+1+2, если рассматривать основной мелодический материал в чистом виде), которая характерна для обоих периодов первой части,

¹ Лейттема — характерная тема (нем. *Leitmotiv* — ведущий мотив).

² ДД — двойная доминанта.

³ Последние три такта репризы — маленькая кода, довольно типичная для хорового письма Шебалина.

реприза представляет собой период неквадратного строения, состоящий из двух неравных предложений $(2+1)+2$. Существенно отличается от первой части и интонационный материал репризы, хотя его родство интонациям первого и второго периодов несомненно. В отличие от первой части композитор дает в репризе только тематическое ядро без подголосочного ответа аккомпанирующих голосов, изменяет тему ритмически, в результате чего ее интонации смещаются метрически, меняются ее гармония, общая протяженность, а также тип изложения и фактура. Сравним начало первого и второго периодов первой части и репризы. Видно, что вместо движения восьмыми, как в первой части, здесь четвертные и половинные длительности.

В репризе протяженность фразы увеличивается почти в два раза. Такое расширение может быть вызвано двумя причинами: во-первых, стремлением уравновесить слишком короткую репризу с другими частями формы, сделать ее во временном отношении весомой, значительной, во-вторых, желанием усилить значение слов и мыслей текста, сделать их более выразительными, эмоционально насыщенными.

Здесь действует известная психологическая предпосылка, по которой более медленная ритмическая последовательность ассоциируется с явлением более крупного масштаба, более значительной силы.

В самом деле, если бы в этой фразе осталось движение восьмыми, то слова *скучно*, *грустно*, исключительно важные для настроения сочинения, промелькнули бы мгновенно, не оставив следа. В данном же виде к ним невольно привлекается внимание. Помимо ритмического расширения, выразительность начального мелодического оборота репризы усиливается задержанием, ожиданием и желанием разрешения. С задержанием совпадают и наиболее весомая по длительности нота и вершина выразительности нюанса.

Несколько менее ярким, но тоже очень выразительным является другое задержание в 31-м такте на слове *скучен* с мягкой нисходящей мелодической интонацией. Это другая мелодическая вершина репризы. Таким образом, слова *грустно* и *скучен* выделяются из общего контекста и как бы собирают вокруг себя другие, менее важные слова и интонации, окрашивая их своим настроением.

Значительно меняется по сравнению с первой частью фактура репризы. Если для первой части характерна двуплановость изложения (ясно выраженная мелодия и гармоническое сопровождение или подголоски, имитирующие мелодический

голос), то в репризе преобладает аккордово-гармонический склад. Здесь отсутствует деление на первый и второй планы, все голоса звучат вместе, с одинаковой силой. Такой характер изложения воспринимается как нечто завершающее, определенное, внутренне-сосредоточенное. В какой-то мере этому ощущению способствуют явный тональный устой, плотное хоровое звучание аккордов, меньшая подвижность аккордовой фактуры. После эмоциональной, динамически разнообразной второй части реприза воспринимается в целом как спад, умиротворение. Это настроение создается и строгим, равномерным ритмическим движением, и более крупными длительностями, и мелодической линией, основанной на постоянном возвращении к тонике, и неизменным органичным пунктом в нижнем голосе, и довольно редкой сменой гармоний (причем преобладают гармонии тонические и субдоминантовые), и хоральной гармонической фактурой, и нюансом *piano*.

Как бы закрепляя настроение успокоения, в конце произведения вновь появляется образ замирающего вдали колокольчика, появляется без изменения, как лейттема унылого зимнего пути, человеческой тоски, грусти, как вывод, эпилог, заключение.

Последние три такта — кода. Кроме явно завершающей функции (тоническая гармония, органичный пункт, постепенное укрупнение длительностей и ослабление звучности), она играет уравнивающую роль, увеличивая репризу в размере и тем самым делая ее более цельной и стройной.

Мы определили содержание произведения, его главные образы и средства их выражения композитором. Но, как известно, нотная запись всего лишь эскиз по сравнению с реальным звучанием музыки. Ведь ее художественный язык — это не только мелодия, гармония, ритмика, строгие пропорции форм, но и живое дыхание музыкального интонирования.

Теперь проследим на примере «Зимней дороги» некоторые возможности исполнительской интерпретации.

В начале произведения композитор определяет его общий темп и характер обозначением: «В умеренно быстром движении. Легко». Как и в других хорах, Шебалин сознательно не выписывает метроном, давая исполнителю относительную свободу в пределах данной темповой зоны. Уже исходя из формы целого, нетрудно заметить: несмотря на то что в произведении нет никаких других темповых указаний, каждой части формы соответствует свой темп. Так, если для первой части действительно

характерно умеренно быстрое движение, движение постоянное, моторное, передающее мерный бег тройки и однообразие зимней дороги, окружающего пейзажа, то для второй части уместна большая темповая свобода, темповая гибкость, основа которой заложена в самой природе контрастных мелодических и поэтических образов середины формы. Наконец, третья часть исполняется обычно медленнее первой.

Если указанная темповая характеристика первых двух частей обычно не вызывает сомнений, то изменение темпа третьей части требует веских оснований.

Прежде всего, точно установим роль этой части в форме целого. В связи с тем что реприза по времени вполнину меньше первой части, форму произведения можно рассматривать двояко: и как двухчастную репризную, и как трехчастную с усеченной репризой. Пропорции формы (середина и реприза, вместе взятые, приблизительно соответствуют первой части) напоминают двухчастную репризную. Но, с другой стороны, реприза «Зимней дороги» несет ярко выраженную обобщающую, итоговую функцию. Сам композитор подчеркивает ее значительность укрупнением, утяжелением длительностей и вытекающим отсюда замедлением движения. Кроме того, как явствует из рукописи, в первоначальном варианте реприза «Зимней дороги» включала еще 10 тактов (см. приложение на стр. 137—138).

Все это дает основание рассматривать форму хора как трехчастную с усеченной репризой. Для исполнителей этот вывод очень важен. Вес репризы в трехчастной форме должен быть значительнее, чем в двухчастной. Поэтому вполне оправдано стремление исполнителя продлить репризу, исполняя ее в более медленном темпе. Кроме того, более медленный по сравнению с первой частью темп репризы можно объяснить тем, что ее настроение продолжает и усиливает настроение средней части, а темп, в свою очередь, подготавливается темпом средней части, вытекает из него. Наконец, сам поэтический и музыкальный образ репризы требует более умеренного темпа.

Таким образом, исполнение репризы в более медленном темпе по сравнению с первой частью оправдывается соображениями формы и содержания.

Итак, мы установили, что каждой части «Зимней дороги» соответствует свой темп, или своя темповая зона. Внутри этой зоны возможны различные агогические изменения, связанные строением формы. Так, первый период первой части состоит из трех построений: за двумя сходными двухтактными фразами следует третья, равная по длительности сумме обеих первых

(структура суммирования с объединением). Третья фраза, помимо большей весомости во времени (4 такта), мелодически более развита, охватывает большее пространство. После выдержанного тонического органного пункта смена гармонии воспринимается как существенная активизация движения. Таким образом, в третьей фразе объединяются воедино вершина мелодическая, фактурная и гармоническая. Весь период можно представить в виде цепи из трех волн: за двумя волнами следует третья, покрывающая первые и сливающаяся с ними в единое целое.

В каждой из этих волн есть своя интонационная точка, к которой все как бы стремится: в первой фразе этой точкой является нота *си-бемоль*, во второй — *фа*, в третьей, суммирующей — нота *си-бемоль* (самая «весомая» в периоде). Внутренний пульс мелодии каждой фразы должен быть направлен к этим кульминационным точкам. Особенно «слитной, непрерывной» должна быть последняя, объединяющая волна. В 5-м такте вполне уместно небольшое ритмическое сжатие при подходе к кульминационной точке и последующее столь же малое расширение. Такой агогический нюанс будет способствовать созданию ощущения непрерывности мелодического потока. Абсолютно равномерное, моторное исполнение восьмых, пение по складам, столь часто встречающееся в хоровых коллективах, может сделать фразу мертвой, бессмысленной, невыразительной.

Напротив, в третьей фразе при повторении периода такая мерность исполнения восьмых необходима. Здесь постоянный пульс, абсолютная ритмичность как раз и передают монотонность, однообразие звона колокольчика.

Вторая часть, построенная на новом, контрастном материале, отличается большим разнообразием, более детальным отражением малейших нюансов литературного текста в музыке, яркой изобразительностью. Поэтому в ней более часты, чем в первой части, темповые изменения. Для каждого из двух построений второй части (такты 17—23-й и 24—29-й) характерен свой основной темп. В то же время внутри построения возможны агогические колебания. Для первой фразы, например, характерна явная устремленность к вершине ($фа^2$), небольшая остановка на ней и возвращение к исходному пункту ($фа^1$). Здесь нет особых оснований изменять темп внутри фразы. Единственно, что может сделать исполнитель, — несколько передержать кульминационную ноту фразы. Здесь такая передержка оправдана и словом текста, на которое приходится кульминация, — «долгих». Именно «долгое» пение этого слова придает

ему особую выразительность и подчеркивает изобразительность музыки.

Во второй фразе: «То разгулье удалое» — энергичный, поступательный характер музыки, пунктирный ритм сами подсказывают исполнителю жесткость и точность темпа. Третья фраза с ее нисходящей мелодией, минорной тональностью, нюансом *p*, напротив, воспринимается как успокоение, умиротворение, возвращение к основному образу. Это настроение уоиливается постепенным растягиванием длительностей: замедление здесь ассоциируется с успокоением, остановкой.

Нетрудно заметить, что если первые две фразы связаны друг с другом одним порывом, одним эмоциональным взлетом, то третья дает совершенно иное настроение. Даже из поэтического текста ясно, что контраст двух образов («То разгулье удалое, то сердечная тоска...») требует совершенно различных, противоположных по характеру средств выражения. Поэтому небольшое замедление темпа в последней фразе в противовес четкому, напористому темпу предыдущей здесь вполне уместно как средство, усиливающее и углубляющее контраст, заложенный в музыке и тексте. Замедление оправдано и чисто архитектурными соображениями, так как расширение последнего или последних звуков музыкального построения является, как известно, наиболее естественным способом расчленения формы.

Второй раздел середины углубляет и развивает настроение последнего двухтакта. Темп этого раздела вытекает из предыдущего. Структурно его можно разделить на четыре отрезка, точно соответствующих строению текста и знакам препинания. Но знаки препинания имеют и архитектурно-строительное, и психологическое значение. Проанализировав четверостишие, являющееся основой рассматриваемого музыкального отрывка:

Ни огня, ни черной хаты...
Глушь и снег... Навстречу мне
Только версты полосаты
Попадают одна...

можно увидеть, что каждый знак препинания несет свою определенную функцию: запятая — разделительную; последнее многоточие — пропуск текста¹; остальные многоточия выполняют, скорее, психологическую роль, заставляя увидеть и прочувствовать картину, нарисованную поэтом. В художественном

¹ Пятая и шестая строфы пушкинского стихотворения пропущены композитором.

чтении эти знаки препинания выражаются паузами: логическими — если они вызваны требованиями чисто синтаксическими, и психологическими, если они вызваны настроением, страстью. В психологической паузе важен сам момент остановки и то, что в этот момент происходит, она сама по себе — содержание. Логическая пауза — лишь средство придать ясность речи.

Паузы в музыке, как и в речи, бывают логическими и психологическими. Психологическая пауза, как пауза, непосредственно отражающая чувство, допускает большую свободу в исполнении, чем пауза логическая. Нередко небольшая недодержка или передержка паузы открывает в произведении новые качества, и оно начинает звучать совершенно по-новому.

Анализируемый отрывок — классический пример удивительно чуткого отношения композитора к поэтическому тексту. Каждой запятой, каждому многоточию соответствует остановка в музыке. Причем эти остановки (и на звучащей ноте, и на паузе) имеют ярко выраженное психологическое значение, они подчеркивают высказанную мысль, заставляют исполнителя и слушателей проникнуться чувством, переживанием автора, живо, зрительно представить картину, нарисованную поэтом. Шебакин здесь выступает как умный, чуткий и талантливый интерпретатор пушкинского стихотворения. Дирижеру остается лишь точно следовать авторским указаниям: лучше Шебакина сказать трудно, а преувеличение может привести к сентиментальности или излишней драматизации, к разрушению формы.

Строение анализируемого эпизода (суммирование с последующим объединением) определяет задачи исполнителя как строителя формы. Если в первых трех фразах средней части его главной заботой должны быть остановки, разделительные паузы, то в последней фразе («Навстречу мне только версты полосаты попадаютс одне») все внимание должно быть сосредоточено на объединении, слитности, цельности. Здесь это особенно важно потому, что ритмико-мелодическое строение текста как будто обуславливает дыхание после первой четверти (после слов «навстречу мне»). Но логическое строение литературной фразы не предусматривает в этом месте цезуру: она сделает исполнение неграмотным, исказит смысл текста и музыки.

Окончание четвертой, заключительной фразы средней части («Попадаютс одне...») воспринимается как ослабление энергии, успокоение, спад. Композитор достигает этого изобразительного эффекта сочетанием нисходящего хода мелодии, облегчением фактуры (остаются лишь два параллельно движущихся средних голоса) и *diminuendo*.

Здесь перед нами типичный случай, когда важный выразительный эффект достигается в произведении с помощью нескольких средств, направленных к одной цели. Присоединив к указанным средствам еще одно, действующее в том же направлении, — замедление темпа, — исполнитель достигнет цели. Это замедление темпа не указано композитором и относится к области исполнительских приемов. Но если оно способствует достижению цели, в данном случае созданию содержательно-эмоционального образа, — значит, оно имеет право на жизнь.

До сих пор мы разбирали различные модификации темпа. Точно так же каждому разделу произведения соответствуют определенные изменения динамики и тембра.

В средней части динамика является более важным средством развития, чем в первой и третьей. В соответствии с контрастным характером образов композитор использует здесь самые различные нюансы: *mf*, *f*, *pp*, *p*. Такая нюансировка лишний раз говорит о большом разнообразии настроений, эмоций средней части по сравнению с первой.

Начинается вторая часть в нюансе *mf*. *Crescendo* подводит к *f* в 19-м такте («то разгулье удалое»). Затем следует контрастный двухтакт — нисходящая мелодия, нюанс *p*. Небольшое *diminuendo* в конце этого двухтакта лишь усилит настроение спада, успокоения и, кроме того, органично подведет к следующему разделу середины, начинающемуся в нюансе *pp*.

В следующем разделе середины («Ни огня, ни черной хаты... Глúшь и снég...») динамические акценты связаны с ударениями текста и со структурой музыкальной фразы.

В первых двух фразах это ударение подчеркнуто более долгой длительностью после коротких, в третьей наличие двух ударений («Глúшь и снég...») также подчеркивается долгими длительностями на ударных слогах; то же и в четвертой фразе. Выразительность смыслового акцента может еще больше увеличить динамическое усиление на ударных слогах текста. В третьей фразе возможно небольшое *crescendo*. Минорный характер образа делается благодаря ему еще более выпуклым и выразительным. В четвертой фразе, которая является суммирующей, равномерное *crescendo* и столь же равномерное *diminuendo* образуют динамическую волну, объединяющую фразу в единое целое.

Обозначение «в умеренном движении, легко», указанное композитором в начале произведения, говорит не только о темпе,

но и о характере звучания, о певческой манере. Звук должен быть легким, подвижным. Характер музыки дает основание предполагать, что, несмотря на прикрытую, академическую манеру пения, звук должен быть довольно светлым. Исходя из характера сочинения, можно предположить, что вокальная манера должна приближаться к инструментальной. Практически это означает, что здесь важны не столько характерный тембр звучания каждой партии, сочность и красота звучания отдельных регистров, сколько общее тембровое единство и слитность.

Общая характеристика тембрового звучания произведения не означает, что в каждой его части в зависимости от конкретного содержания и настроения того или иного образа тембр не может гибко меняться. Напротив, в этом сочинении каждое изменение настроения, характера образа неизбежно влечет за собой изменение тембра.

Так, например, начало второй части предполагает более яркий тембр, большую открытость звука по сравнению с первой частью. Это объясняется более просветленным характером музыки.

Картину бесшабашной удачи можно выразить максимально яркими, светлыми звуками. Напротив, фраза («то сердечная тоска») требует приглушенного тембра, который необходим и в следующем разделе середины: «Ни огня, ни черной хаты... Глушь и снег...» Последняя, следующая за этим фраза середины допускает некоторую просветленность тембра.

Тембр репризы не будет существенно отличаться от первой части, хотя и здесь возможны небольшие изменения: они оправдываются большей глубиной и значительностью поэтического и музыкального текста репризы по сравнению с первой частью.

* * *

Произведения разной степени сложности, разных стилей требуют углубленной аналитической работы и акцентировки на различных сторонах анализа. Путь в творчестве много. Каждый исполнитель в зависимости от индивидуального склада, темперамента, музыкальности может избрать свой собственный путь.

В данной статье мы лишь попытались наметить один из множества возможных путей исполнительского анализа и связанной с ним трактовки произведения, а также привлечь внимание к тому огромному значению, которое может иметь целенаправленный творческий анализ для становления музыканта.

Приложение

С. А.

Т. Б.

• Ску_чно, груст - но... Зав - тра, Ни - на,

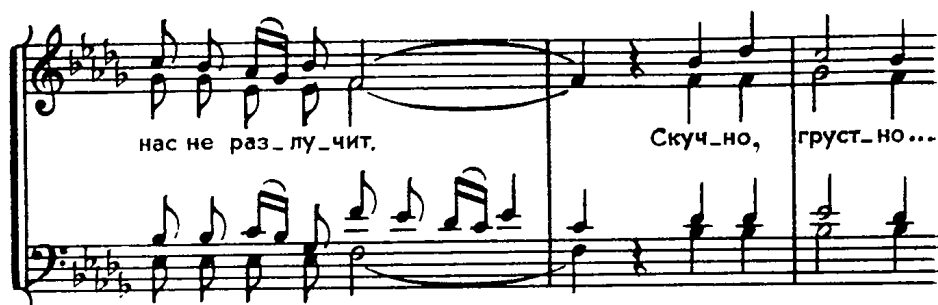
я за - будусь у камина, загля -

зав_тра к ми_лой возвра_тятся,

_жусь не на_гля_дась,

звуч_но стрелка часо_ва_ я мир_ный

круг свой со_вершит и до - кучных у_да_ля_я пол_ночь



Примечание. Приведенный отрывок цитируется по рукописи В. Я. Шебакина, хранящейся в ЦГАЛИ (фонд 2012). Публикуется впервые.

ХОРОВОЕ ПЕРЕЛОЖЕНИЕ ПЕСЕН С СОПРОВОЖДЕНИЕМ

В репертуаре хоровой самодеятельности часто встречаются произведения советских композиторов и народные песни. Они издаются в основном в виде одноголосной вокальной строчки с сопровождением фортепиано (баяна). Вполне естественно, что исполнение таких произведений в многоголосом хоре возможно лишь после их переложения для того или иного хорового состава.

В результате переложения (аранжирования) остаются неизменными мелодия, гармония, ритм, форма, размер и темп произведения. При создании хоровой партитуры меняются лишь тональность, расположение аккордов, их звуковая наполненность и некоторые элементы фактуры (изменения в голосоведении, во взаимоотношении голосов и т. п.).

Умение делать хоровые переложения дает возможность учитывать условия и особенности своего хора: полагаться на наиболее звучащие отрезки диапазона, применять подходящую tessitura, использовать возможную динамику звучания и ориентироваться на индивидуальные качества той или иной партии.

Вводя в арсенал выразительных средств хора один новый элемент за другим, хормейстер планомерно совершенствует исполнительские возможности участников. Переложения позволяют создавать такие варианты хоровых партитур, в которых последовательно и методично наращиваются вокально-хоровые трудности.

Постоянная работа над переложениями полезна и для самого руководителя. Она стимулирует развитие элементарных творческих навыков, расширяет музыкальный кругозор, обостряет художественную наблюдательность, углубляет знания и представления по ряду вопросов хорового пения, повышая тем самым профессиональный уровень руководителя.

В пределах статьи невозможно рассказать обо всех видах хоровых переложений одноголосных произведений. Но практика

работы с самодеятельными хорами подсказывает, что для них важнее. Это переложения для наиболее распространенных хоровых составов средней подвижности: двух- и трехголосных однородных хоров, трех- и четырехголосных смешанных хоров.

НЕКОТОРЫЕ ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ СВЕДЕНИЯ. Переложение музыкальных произведений для хора может делать музыкант, знакомый с основами хороведения. Он должен хорошо разбираться в выразительных качествах мелодии и уметь использовать их в переложениях на основе соблюдения положений гармонии и полифонии, согласуя это с особенностями звучания певческого голоса. Не менее важно также знать специфику работы с хоровыми коллективами различного состава, особенности изложения поэтического текста и разновидности фактуры инструментального сопровождения.

Мелодия. Всякое пение, в том числе и хоровое, опирается на вокальную мелодию. Ее характерными чертами являются пластичность, распевность, логическое сочетание скачков и поступенного, плавного движения. При переложении мелодия находится в центре внимания, как средоточие авторской мысли, как главное связующее звено между композитором, исполнителем и слушателем. В любом виде переложения мелодический голос остается неизменным. Задача аранжировщика — создать условия, в которых мелодия не только прозвучит полностью, но и сохранит свою образно-смысловую сущность. При переложении возможны некоторые перемещения мелодии:

а) мелодия небольшого объема может быть помещена в различные регистры одного и того же голоса, при этом меняется характер ее звучания, ибо каждый регистр (отрезок диапазона) обладает своей окраской. Рациональное использование регистров помогает, с одной стороны, подчеркнуть содержание мелодии, с другой — создать ее наиболее удобный исполнительский вариант;

б) мелодия широкого диапазона, которую силами одной хоровой партии исполнить невозможно, может быть передана из одной партии в другую при условии правильного определения ее структуры и соответственного разделения между партиями.

Гармония. При переложении используются различные виды созвучий и определенная связь между ними. Образующееся при этом голосоведение (мелодическое движение голосовых партий) служит также одним из выразительных элементов гармонического многоголосия. Для получения и плавного соединения естественно звучащих аккордов важно помнить о различных

приемах ведения голосов при соединении аккордов, о правилах разрешения созвучий, нормах удвоения голосов и т. п.

Существенное значение имеет характер взаимосвязи голосов, зависящий от направления их движения: противоположного, косвенного, прямого и параллельного. Наибольшая самостоятельность голосов достигается преимущественно сочетанием противоположного и косвенного движения. Вместе с тем очень распространено в произведениях и параллельное (ленточное) сочетание голосов.

Важными условиями хорошего звучания партитуры являются также певучесть и естественность хоровых партий, их гибкость, яркость и индивидуальная определенность. Чем выразительнее хоровая партия, чем ярче ее мелодический рисунок, тем быстрее и прочнее она усваивается и убедительнее может быть исполнена. Но мелодизация хоровых партий несовместима с частым использованием неудобных для пения интонационных ходов. Особенно трудны ходы на увеличенные интервалы, на большую септиму, движение в одном направлении по большим терциям, квартам, последовательность интервалов, слагающихся в большую септиму или нону и т. п.

Для правильного написания хоровых партитур имеет значение и звуковысотное расстояние между тонами аккорда: тесное расстояние весьма благоприятно для слитности аккордов, компактности их звучания, оно облегчает работу над строем, ансамблем, так как исполнители лучше слышат аккорд и их голоса хорошо сливаются; широкое — придает звучанию объемность, развернутость, иногда прозрачность, но оно несколько увеличивает трудности в создании хорового ансамбля, звуковой слитности и чистоты интонирования аккордов. Чередование тесного и широкого расположения аккордов при переложениях помогает преодолевать статичность хоровых партий и способствует достижению плавного и гибкого голосоведения.

Полифония — такой вид многоголосия, в котором голоса, гармонизируя друг с другом, вместе с тем в значительной степени самостоятельны. Здесь отсутствует резкое деление на ведущий и вспомогательные голоса. Сочетаясь различным образом друг с другом, они в равной степени участвуют в создании единого художественного образа. Полифония бывает имитационная и неимитационная. Имитационная полифония основана на повторении в различных голосах одной и той же мелодии (см. примеры 30, 31, 40, 47). Сила ее воздействия, в частности, связана с тем, что благодаря неоднократному проведению одной музыкальной темы она хорошо закрепляется в сознании слушателей. Поли-

фония, не содержащая в себе имитаций, бывает контрастной и подголосочной. Контрастная полифония основана на одновременном сочетании двух или нескольких различных мелодий (см. примеры 34, 43, 56). Подголосочная полифония — многоголосие, свойственное народному хоровому пению. Сущность его состоит в одновременном сочетании основного напева и его различных вариантов — подголосков (ответвлений главного голоса). Иногда подголоски по интонационному складу очень близки к основному напеву, иногда значительно отличаются от него (см. примеры 1, 24, 26, 49). Они могут располагаться под главной мелодией или «опевать» ее сверху и снизу, или исполняться в высоком регистре в виде довольно свободного мелодического варианта. Во многих песнях, связанных с движением, подголоски исполняются на какой-либо гласной в виде выдержанного звука. В таких случаях можно говорить о сближении подголосочной и контрастной полифонии.

Знание особенностей народного многоголосия необходимо не только при переложении народных песен. Многоголосие в дореволюционной и современной музыке родилось прежде всего на основе хорового подголосочного распева. Этот богатый источник продолжает питать песенно-хоровое творчество и в наши дни. Советская песня по своему характеру, облику, языку близка народной песне. Она — ее прямой наследник. Хоровые голоса в таких песнях в значительной степени мелодизированы и, как народные подголоски, дополняют выразительность основной мелодии. Ритмическая тождественность голосов способствует ясности подачи слова.

Изучение творческого наследия народного многоголосия, а также лучших образцов хоровых партитур различных композиторов поможет свободнее использовать при аранжировании различные краски многоголосия, исполнительские возможности хорового коллектива.

* * *

Среди многочисленных самостоятельных хоров, существующих в нашей стране, можно встретить коллективы различных видов. Рассмотрим основные приемы переложения применительно к наиболее типичным из них:

1. *Двухголосный женский хор* состоит из высоких женских голосов, объединенных в партию сопрано (диапазон от *до* первой до *соль* второй октавы), и низких, формирующих партию альтов (диапазон от *ля* малой октавы до *ре* (*ми*) второй октавы).

2. *Трехголосный женский хор*. В нем из-за преобладания высоких голосов обычно различают две партии: сопрано и партию альтов. Диапазон партий: первые сопрано — от *до* первой до *соль* второй октавы, вторые сопрано — от *до* первой до *фа* (*соль*) второй октавы, альты — от *ля* (*соль*) малой до *ре* (*ми*) второй октавы.

3. *Неполный смешанный хор* — это несколько необычный коллектив, рожденный своеобразными условиями хоровой практики. В нем три хоровые партии: сопрано, альты и объединенная партия мужских голосов, поющих в унисон. Партии в таком хоре неравноценны. Женские голоса обладают обычным (см. выше) диапазоном и могли бы исполнять многие сочинения из имеющегося репертуара для смешанного хора. Мужская партия ограничена в объеме, ибо составленная из теноров, баритонов и басов, она в верхней границе диапазона зависит от звуков баса, то есть достигает лишь *ре* первой октавы, а в нижней очерчена звуками тенора, то есть не ниже *до* малой октавы. Таким образом, диапазон мужского хора, едва укладывающийся в интервал ноты, уменьшает вокальные возможности всего хора.

4. *Полный смешанный хор*. В его составе четыре хоровые партии: сопрано, альты, тенора, басы. Диапазон каждой из них (имеется в виду самостоятельный хор средней подвижности) около полутора октав: сопрано — от *до* первой до *соль* второй октавы, альты — от *ля* малой до *ре* (*ми*) второй, тенора — от *до* малой до *фа* (*соль*) первой, басы — от *ля* (*соль*) большой до *до* (*ре*) первой октавы. Исполнительские возможности такого рода значительно шире и многообразнее всех предыдущих.

Литературный текст. В предыдущих статьях уже говорилось о том, что содержание хоровых произведений воплощается в словах и музыке, связанных единством художественного замысла. Каждый вид хорового изложения по-своему преломляет и доносит литературный текст. В гармонических произведениях слова обычно произносятся одновременно всеми партиями хора, а при разделении голосов на сольный и аккомпанирующие последние звучат всегда менее ярко и не заслоняют главного. В произведениях имитационного склада в голосах проводится обычно один и тот же текст. Как и в контрастном многоголосии, произношение слов и слогов здесь не совпадает, и понять текст бывает трудно. В сочинениях подголосочного склада полный текст поручается самой выразительной партии, расположенной в наиболее выгодных для исполнения условиях, а значит и

художественно наиболее действенной. Это помогает полнее передать содержание. В остальных хоровых партиях нередко приходится сокращать основной текст. При выборе уменьшенного варианта текста очень важно сохранить литературную законченность, грамматическую правильность в строении фраз, обеспечить смысловую связь слов, не нарушить общий замысел произведения. Особое внимание донесению слова до слушателя должно уделяться в сочинениях полифонического склада. Строение стиха, его структура, смысловые акценты должны соответствовать строению мелодической линии, ее структуре, метру, интонационному складу, кульминациям; ударные слоги помещаются на соответственно подчеркиваемые в пении звуки, совпадающие, как правило, с сильными долями такта и т. д.

Инструментальное сопровождение. Переложение вокальных произведений с сопровождением целесообразно начинать с внимательного изучения особенностей и характера аккомпанеента, с анализа его фактуры. Сопровождение содержит ресурсы для создания хоровой партитуры. Фактура сопровождения может быть весьма разнообразной. Укажем на наиболее типичные ее разновидности.

Аккордовая фактура излагается в виде обычной последовательности гармонических созвучий, с простым ритмом и наличием мелодии в самой фактуре (см. примеры 3, 5, 22) или без нее (см. пример 31). К частным разновидностям аккордовой фактуры относятся и аккомпанемент так называемого «гитарного» типа (см. примеры 54, 55), и имитация перебора балалайки (см. пример 59).

Гармоническая фигурация — разновидность аккордовой фактуры — характеризуется движением по тонам, входящим в определенные созвучия (см. пример 53).

Ритмическая фигурация состоит в повторении звуков или различных аккордов с характерным ритмическим рисунком (см. пример 38).

Мелодическая фигурация предполагает движение голосов, которое опирается на гармонию, но использует и неаккордовые звуки. Одну ее разновидность называют пассажной, она образуется при относительно быстром, по сравнению с песенной мелодией, движении в аккомпанементе (см. примеры 12, 29). Другая разновидность мелодической фактуры, которая условно определяется как напевная, образуется при сравнительно медленном движении. В ней преобладают не инструментальные, а вокальные черты (см. примеры 13, 36, 60), что дает возможность при переложении этого вида фактуры в отличие от

первой разновидности использовать в хоровых партиях ее мелодический рисунок.

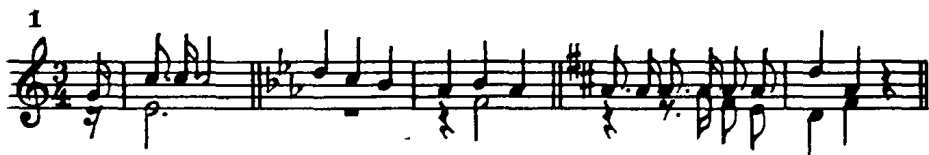
Смешанная полифонно-гармоническая фактура как сочетание различных видов гармонической фактуры с элементами имитационной, контрастной или подголосочной полифонии встречается часто и также является благодатным материалом для переложений (см. примеры 2, 16, 1, 25, 43, 46, 48).

ПЕРЕЛОЖЕНИЕ ДЛЯ ДВУХГОЛОСНОГО ХОРА. Первоначальные навыки переложения целесообразнее приобретать на относительно простом материале. В таком случае переложения для двухголосия помогают: 1) осваивать элементы самой технологии аранжирования; 2) тренировать внутренний слух в умении слышать и представлять себе одновременное звучание двух голосов партитуры; 3) практически знакомиться с особенностями записи и изложения различных видов фактуры. Простота этого вида переложений позволяет делать их в большом количестве, закрепляя полученные знания и навыки.

Основные сочетания голосов в двухголосных партитурах — параллельное и самостоятельное. Параллельное движение голосов облегчает работу над строем и ансамблем, способствует слитности хорового звучания. Но второй голос в нем лишен самостоятельности и полностью вторит первому (вторя). Самостоятельное движение голосов несколько усложняет выработку строя, ансамбля и достижения звукового единства. Однако песни, где каждый голос имеет самостоятельную линию, поются исполнителями с большим удовольствием.

Второй голос должен быть простым и понятным, преимущественно диатоническим. В этих партиях следует избегать неподготовленных скачков и других неудобных мелодических ходов.

Важен момент вступления второго голоса. Наиболее простым является одновременное вступление обоих голосов. Более сложны запаздывающие вступления в виде различных имитаций, подголосков. Они всегда должны быть удобны, логичны и находиться в простых метроритмических взаимоотношениях с ведущим голосом. Усложненность и неестественность момента вступления увеличивает трудности разучивания, сковывает исполнителей. Трудны, например такие метроритмические взаимосвязи вступающих голосов (пример 1):



На интервальные соотношения голосов во вступлениях также следует обращать внимание. Простыми и надежными будут вступления с общей ноты в унисон (пример 2а), несколько сложнее — в октаву, терцию, сексту (2б). Наиболее сложны вступления в интервалы секунды, септимы (2в), а также в увеличенные и уменьшенные интервалы (2г).



Обратимся к примерам.

Начнем с переложения такой фактуры сопровождения, содержание которой сводится к изложению темы песни и дополняющего ее мелодического голоса. Аккомпанемент подголосочного склада русской народной песни «Ивушка» в обработке И. Пономарькова включает почти в готовом виде двухголосную партитуру (пример 3).

The image shows musical example 3, which is a two-voice accompaniment for the song «Ивушка». The notation is in 4/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The upper staff features a vocal line with lyrics: «И - вуш_ка, и - вуш_ка зе - ле_на_я мо_я!». The lower staff consists of two voices (treble and bass clefs) playing a two-voice accompaniment. The piece is marked with a piano (pp) dynamic.

Сопровождение изложено в двух строках. В верхней — октавное тремоло колористического характера (может быть опущено). Нижняя — двухголосное проведение основного музыкального материала. Оно и формирует хоровые партии

(форшлаг опущен). Остается правильно подтекстовать второй голос, внося соответствующие коррективы в его ритмический рисунок: положение ноты *фа диез-си* в 3—4-м тактах можно изложить в ритме первого голоса и тогда партитура примет следующий вид (пример 4):



Несколько слов о лигах. В инструментальном изложении лиги выставляются для определения границ музыкального построения (мотив, фраза и пр.), для продления звучания ноты (аккорда) или в качестве исполнительского штриха (легато — *связно*). В вокальной музыке из этих трех видов используется лишь второй — продление звучания. Но в пении существует и специфический вид лиги, показывающий распев слога, это лига, которая связывает группу нот, исполняющихся на один слог или гласную. В сопровождении «Ивушки» инструментальные лиги охватывают музыкальные фразы. В хоровой партитуре они не нужны. Их заменят лиги, подчеркивающие характерный для народной лирической темы распев.

Иной пример — фактура аккордового склада. В песне «Стой, кто идет?» В. Соловьева-Седого (пример 5) верхняя строчка



аккомпанемента содержит почти готовое двухголосие. Но в таком виде партитура даже при транспонировании вверх не может быть рекомендована из-за трудностей интонирования

скачкообразного и низкого второго голоса. Однако возможен и более простой вариант. Используя двухголосие верхней фортепианной строки, можно поручить начало темы и некоторые другие ее звуки унисону обеих партий. Сочный унисон поможет усилить и подчеркнуть волевой, мужественный характер темы (пример 6).



Другой вид распространенной аккордовой фактуры сопровождения представлен примером из «Песни о Хиросиме» К. Киношита. Четко ритмованные аккорды гармонически поддерживают мелодию и создают упругий пульс движения (пример 7).

7

Так бу - дем же, бра - тья, на стра - же все - гда...

При аранжировании важно выявить мелодические голоса, составляющие гармонию. Анализируя каждую линию, определяют наиболее подходящий материал. Среди гармонических голосов самый выразительный после мелодии, как известно, бас. Сочетание верхнего и нижнего голосов дает наилучший вариант с точки зрения сохранности контуров авторского изложения. Однако не всегда такое сочетание образует хорошо звучащую двухголосную партитуру.

В данном примере, взяв для альтерной партии нижний голос сопровождения, можно получить вполне грамотный, но не лучший вариант переложения. Взлет главной мелодии, звучащей на форте, целесообразно поддержать подъемом в яркую тесситуру

также второго голоса, используя для него звуки нижней (начало), средней и верхней линий гармонии. Альтовый голос получится естественнее, сочнее и динамичнее (пример 8).

8

Так бу - дем же брат - цы, на стра - же все - гда...

Сопровождение, содержащее ритмическую фигурацию, подобно той, что приведена в песне О. Сандлера (пример 9), аранжируется как обычное гармоническое изложение. Неторопливое

9

Лю - бовь - э - то ве - чер у ти - хой ре - ки...

течение плавной, изящной мелодии, ее интонационная гибкость рождены содержанием текста, и хоровое переложение должно по возможности сохранить эти черты. Голосоведение здесь более развито. Создается впечатление, что любой голос может стать альтовой партией. Но проверка показывает, что ни один из них не ложится в партитуру целиком. Лучше создавать новый голос, выбирая по крупницам материал из всех голосов. Тогда возможна, к примеру, такая партитура, где альт использует верхний голос аккомпанемента (пример 10), интересный своим восходящим движением.

10

Лю - бовь - э - то ве - чер у ти - хой ре - ки...

Не всякий аккомпанемент, содержащий мелодическую фигурацию (даже если последняя — важный элемент художественного замысла), можно переложить на хор. Так, в песне В. Пушкина «Дорога, дорога» медленное движение мелодии в среднем голосе носит чисто инструментальный склад (пример 11). Мощ-

11

ные и суровые, но тоже не вокального характера образы выражают нисходящие октавные ходы в бельгийской антифашистской «Песне Бреендонка» (пример 12). Это примеры так называемой пассажной мелодической фигурации, которые в простых партитурах двухголосного хора не применимы.

Иное дело мелодическая фигурация напевного склада. Таковую фактуру имеет, например, сопровождение венгерской народной песни «Розы Геренчера» (пример 13). Богато развитое мелодическое начало, сближающее гармоническое изложение с

12

...Пусть да - же в но - чи не

спят па - ла - чи...

13

Мимо Ге - рен - че - ра е - ду в час ве - чер - ний...

полифоническим, благоприятно для переложения. Фортепиано содержит почти готовые хоровые партии. Остается их разумно применить к определенному хору. Двухголосных вариантов может быть несколько. Рассмотрим два из них.

При использовании интонаций тенорового (третьего сверху), альтового, а затем басового голосов получим следующий вариант (пример 14). Голос получился певучим, выразительным.

14

Ми-мо Ге-рен-че-ра е-ду в час ве-чер-ний...

Удалось достичь и некоторой уравниженности хорового звучания: обе партии расположены примерно в равных тесситурных условиях.

Применяя иное сочетание: вначале альт, затем тенор, — партию второго голоса можно также сделать вполне певучей и выразительной. Но это двухголосие не создает естественного ансамбля: альты по отношению к сопрано то поют слишком низко, то взбираются в предельно высокую, напряженную часть диапазона (пример 15). Голос напевен и гибок, но его кон-

15

Ми-мо Ге-рен-че-ра е-ду в час ве-чер-ний...

туры в данной партитуре все же неприемлемы. Лучший из двух вариантов — первый.

Аkkомпанемент, содержащий элементы контрастной полифонии, написан Ан. Александровым к песне «Всегда найдется дело» (пример 16). Контрастирующие линии проходят в нескольких голосах. Но наиболее выразительной и завершенной является мелодия нижнего голоса (во 2-м такте одного из средних). Это лучшая основа хоровой партии (пример 17).

...цып_ лен_ка на_до на_по_ить, ко_ тен_ка на_до на_кор_мить

17

I ...цып_ лен_ка на_до на_по_ить, ко_ тен_ка на_до на_кор_мить...

II ...и на_ по_ ить, и на_ кор_, мить...

При создании партитуры полифонического склада серьезного внимания требует подтекстовка хоровых партий. Она должна:

- 1) соответствовать общей музыкальной фразировке (исключения надо художественно оправдать);
- 2) привести к полному совпадению по вертикали метрических и слоговых акцентов;
- 3) дать новому голосу текст, вполне заверченный по смыслу.

В переложении отрывка из песни Ан. Александрова ритмический рисунок баса подсказал соответствующие слова: *напоить, накормить*. Они не нарушают фразировки, совмещаются с метрическими акцентами и выражают главную мысль песни.

Имитационная полифония в песенном аккомпанементе — явление не частое. Простейший вид (на гармонической основе) — песня А. Новикова «Звенит гитара» (пример 18). Такую фактуру негрудно переложить на двухголосный хор (пример 19). Более сложные имитационные формы, например каноническая (см. пример 46), рельефнее прозвучат в смешанном хоре (см. пример 47) с его богатыми регистрово-тембровыми возможностями.

... В тво_ ем кра_ ю не меркнет ле_ то...

19... В тво_ ем кра_ ю не меркнет ле_ то, кру_

I II

... В тво_ ем кра_ ю не меркнет ле_ то...

Отсутствие в аккомпанементе имитационной фактуры не должно ограничивать при аранжировании стремления создавать для хора переложения с элементами имитации. Включению простейших имитаций способствует характер тематического материала. В структуре темы часто содержится последовательность звуков (даже один звук), которые формируют затакт, и звуков (либо одного звука), приходящихся на сильную долю такта (пример 20).

20

$\frac{6}{8}$; $\frac{6}{8}$;

$\frac{4}{4}$; $\frac{3}{4}$;

Текст песен с подобным ритмом также состоит из смены кратких (затакт) и протяжных (сильная доля такта) слогов. Имитационный момент и возникает как желание повторить с некоторым запозданием звук или группу звуков (мотив) в том же ритме.

Аранжированная песня О. Сандлера (см. пример 9) может в связи с этим иметь вариант, где второй голос вступает с ритмически точно отмеренным запозданием, в котором акцент имитирующего голоса приходится на относительно сильную долю, симметричную сильной (пример 21).

21 Лю_ бовь э_ то ве_ . чер...

Лю_ бовь э_ то ве_ . чер...

Detailed description: This musical example shows two staves, labeled I and II. Staff I contains a melody in 6/8 time with lyrics 'Лю_ бовь э_ то ве_ . чер...'. Staff II contains a bass line that enters with a rhythmic delay, also with the same lyrics. The key signature has one flat (B-flat).

Иного включения имитации требует фактура маршевой песни «Ленинград в Октябре» Н. Голешанова (пример 22). Упругие ходы басового голоса подсказывают создание альтерной партии, имитирующей ритм песенной темы (пример 23).

22

В ли_ цо, в ли_ цо нам

ве_ тер Ок_ тяб_ ря.

Detailed description: This musical example consists of two systems. The first system has a vocal melody on a single staff and a piano accompaniment on grand staff (treble and bass). The second system continues the melody and accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#). The piano part features a strong, rhythmic bass line that imitates the march-like theme.

23 В ли_цо, . в ли_цо нам ве_тер Ок_тяб_ря.

I II

В ли_цо, в ли_цо нам ве_тер Ок_тяб_ря.

В обоих случаях не удалось создать точной имитации: в первом ухудшилось бы голосоведение, во втором появилось бы переkreщивание, что нарушило бы тесситурный приоритет основной мелодии.

Песни с аккомпанементом *подголосочно-полифонического* склада могут быть интересным материалом для аранжирования, если в их фактуре, как в приводимой русской народной песне (пример 24), рельефно выражена линейность голосов, их пев-

24

p

Все мы пес_ни пе_ре_ пе_ ли, сду_ ни

p

най, най, най, пе_ ре_ пе_ ли...

ческая естественность и мелодическая завершенность. Развитая подголосочная ткань (обр. А. Лядова) содержит исходный материал для создания более чем двухголосной партитуры. За основу можно взять какой-либо голос из нижней строки сопровождения. Но можно пойти и по иному пути: использовать не нижние голоса, а верхний подголосок (для хоровой песни это очень характерно) — длительную трель фортепиано. Тогда мелодию в начале будут вести сопрано, а далее она перейдет к альтам, что сделает второй голос носителем темы (пример 25).

25

I
II

p

Все мы пес_ни пе_ре_пе_ли, сду_ни

ой,

най, най, най, пе_ре_пе_ли...

ПЕРЕЛОЖЕНИЕ ДЛЯ ТРЕХГОЛОСНОГО ХОРА. Трехголосные переложения открывают возможность точнее, полнее передавать различные музыкальные особенности оригинала.

Мелодический материал в трехголосном переложении можно поместить в различные регистры любого из трех голосов. Поэтому здесь легче найти лучший вариант звучания мелодии, чтобы наиболее полно раскрыть ее смысл и характер.

Двухголосие лишь в общих контурах передавало гармонические особенности (от 3, 4, 5-звучных аккордов оставались только 2-звучные сочетания). В трехголосном хоре могут быть «озвучены» почти любые аккорды.

Полифоническая структура — имитационное, контрастное, подголосочное и смешанное многоголосие — раскрывается гораздо богаче. Расширяется палитра регистрово-тембровых сочетаний хоровых партий: они могут сливаться в общем унисоне, комбинироваться в разных видах удвоений и, наконец, двигаться самостоятельно. Образуются многочисленные сочетания противоположного, косвенного и прямого движения.

Наиболее характерное качество трехголосного хора — тесное расположение голосов. От этого аккорды становятся

компактнее, полнее, сочнее. Если тихая звучность хорошо выполняется при любом расположении, то громкая получается более естественной в тесном расположении, когда все голоса находятся в соответственно равной, но не низкой тесситуре. Разумно сочетание тесного и широкого расположения разнообразит голосоведение и обогащает звучание партитуры.

Если в двухголосном хоре оба голоса, являясь крайними, хорошо прослушивались исполнителями, то в трехголосии средний голос, находясь в окружении крайних, менее различим. В гармонической фактуре он обычно менее интересен, чем крайние, и требует от исполнителей повышенного внимания, так как его трудно удерживать в памяти. Средний голос надо стремиться сделать напевным, выразительным, запоминающимся, но не сложным в мелодическом отношении.

Переложение произведения, где аккомпанемент содержит почти в готовом виде хоровую фактуру, — простейший пример. Оно требует лишь переписывания голосов и правильной их подтекстовки. Такова русская народная песня «А не было ветру», обработанная в подголосочной манере А. Лядовым (пример 26). Здесь соединение вокальной строчки с сопровожде-

26

А, не бы_ло вет_ру, а, не бы_ло ветру...

нием и формирует партитуру (пример 26а). Нижний голос в типичном для народных песен плане подтекстован в соответствии с мелодией: ритмическое содержание обоих приведено к полному подобию, основной текст не изменен, пересмотрены лишь характер и значение лиг. Средний голос, используя выдержанные звуки, стал простым по ритму подголоском.

26 а А, не бы_ло ветру, а, не бы_ло вет_ру...

А,
а...

А, не бы_ло ветру, а, не бы_ло вет_ру...

В русской народной песне «На Иванушке чапан» (обр. М. Балакирева) аккомпанемент вместе с мелодией составляют четырехголосие (пример 27). В поисках вариантов для хоровых

27

p

На И_ва_нуш_ке ча_пан черт по ме_ся_цу тас_кал...

p

партий следует расшифровать линейность гармонических голосов, рассматривая возможность их точного перенесения в хор. Два верхних голоса фортепиано вместе с песенной темой могли бы составить искомую партитуру. Но в этом случае гармония оригинала сохранится только в двух первых тактах. Далее она нарушается, так как пропадают доступные трехголосию гармонические звуки нижнего голоса сопровождения, а верхний дублирует солиста. Да и голоса однотонны, неярки. Прямой перенос голосов здесь нецелесообразен. Лучше использовать для вторых сопрано в первых тактах верхний голос аккомпанемента, а далее — средний. В основу альтерной партии в 3-4-м тактах принимается нижний голос (пример 28). Тогда голосоведение (в том числе и средний голос) станет более гибким и пластичным, а партитура полнее отразит гармонию оригинала.

28

На И_ва_нуш_ке ча_пан чертпо ме_ся_цу тас_кал...

В аккомпанементе словацкой песни «Моцейко» в обработке А. Новака (пример 29) в пассажной фигурации преобладает мелодический рисунок инструментального типа. Опорные гармо-

29

...ты у - дарь в стру -
- ну, ну - ну, ну - ну!

нические звуки (они помечены звездочками) и становятся гармоническим костяком хоровой партитуры. Дальнейшие действия обычны: поиски певучих, мелодически завершенных, гибких по голосоведению хоровых партий (пример 30). Введен здесь и элемент имитации, подсказанный метроритмом темы. Следует избегать сплошного «трехслойного» наполнения: оно ведет к однообразию.

30

...ты у- дарь в стру- ну, ну-ну, ну- ну!

ну- ну, ну- ну!

Введение элементов полифонии при переложении обогащает выразительность хоровой партитуры и способствует совершенствованию исполнительского мастерства. Рассмотрим два простых, но характерных примера.

Первый представлен переложением «Песни первых» К. Молчанова с типичным аккордовым аккомпанементом (пример 31).

31

В путь до- ро- гу, в путь до- ро- гу! Ни-ког-

- да не ста- реть мы ре- ши- ли...

Материал сопровождения однообразен, и вполне грамотное его переложение могло бы быть таким, как в примере 32. Это весьма распространенная в массовых хоровых песнях фактура. Но



она бедна и не лишена недостатков. Однообразное аккордовое трехголосие в подвижной песне маршевого характера не способствует подчеркиванию мелодического рисунка, делает звучание довольно «вязким», тормозящим движение, и ставит исполнителей отдельных (особенно низких) партий в трудные тесситурные условия, что особенно плохо при громком, как здесь, пении. Подобная хоровая фактура с ее статичными партиями усиливает нежелательный контраст между запоминающейся песенной темой и бесцветными гармоническими голосами.

Такой случай и подобные им требуют от аранжирующего творческого активного поиска. При переложении этой же песни возможно, например, введение имитации. Это соответствует бодрому духу песни, вносит разнообразие в голосоведение и оживляет исполнение (пример 33). Применим и другой путь.



В верхней строчке сопровождения есть контрапунктирующий голос — хроматическое движение половинными нотами. Его можно взять за основу нижнего хорового голоса и создать партитуру с элементами контрастной полифонии (пример 34). Наконец, возможен вариант, объединяющий оба предыдущих (пример 35).

34 В путь до - ро - гу, в путь до - ро - гу! Ни - ког -
 - да не ста - реть до - ро - гу! ли...
 Не ста - реть!..

35 В путь до - ро - гу, в путь до - ро - гу! Ни - ког -
 В путь до - ро - гу, в путь до - ро - гу!
 - да не ста - реть мы ре - ши - ли...
 Не ста - реть мы ре - ши - ли...
 Не ста - реть!..

Второй пример — аккомпанемент чешской песни «Воробей и синица» (пример 36). В переложении средний голос индивидуализирован, хорошо контрастирует с остальными и в то же время

36 У лес - ной кри - ни - цы во - ро - бьи, си - ницы...

чение.

Для музыкального воспитания такого хора имеет особое значение. Ских голосов получает самостоятельный и яркий материал, что бенностей орпигнала (пример 40). Кроме того, партия мужским сохранением гармонических и отдельных фактурных особенностей объема звучания может быть переложен с более полнотой ритмической имитации, в данном случае благодаря рас-аранжированный для двухголосного хора с употреблением эле-Фрагмент из песни «Ленинград в Октябре» (см. пример 22), займет среднюю и низкую части своего диапазона (пример 39). ное гармоническое заполнение хоровой партии. Поэтому алы-достижения напевности и простоты, надо обеспечить равномер-контроль. Создавая ее вариант, следует помнить, что, помимо вой партии, для которой в орпигнале нет четких мелодических линия, где звучит нота, общая для всего хора. Труднее с альто-изведение транспонировать вниз) за исключением первого вступи-может полностью воспроизвести бас аккомпанемента (если про-для создания партии (пример 38). Партия мужских голосов

но - кий в ту - ма - не мо - па ро - лу - сом...

Be - ле - ет на - дь о - ди -

mf *f*

ставляет собой ритмическую фигурацию, являясь матерьялом мента романа А. Барламова «Бегает папус одинокий» пред-
Рассмотрим несколько переложений. Гармония аккомпане-

жет быть в пределах октавы, а иногда и более.
диапазоне. Интервал между альтовым и мужским голосом мо-
скую партию следует вести в относительно высоком тесситурном
аккордов, главным образом между женскими голосами; муж-
лесообразно добиваться преобладания широкого расположения
4) для создания равномерной звучащей хоровой гармонии це-

оригинала не всегда может ярко передавать;
рые функции хорового баса, но нижние мелодические контуры
3) являясь самой низкой, такая партия выполняет некото-
объеме сексты;

Наиболее естественны звуки средних и общего диапазона — в
МОЛТ ДЛГО пть в высоком регистре, а тенора — в низком.
2) объединенная партия органичена и в тесситуре: басы не
а порой и еще меньше;

дших в нее голосов. Весь объем здесь едва превышает октаву,
объем ее звучания по сравнению с объемами каждого из во-
1) соединение мужских голосов в одну партию сокращает
дует помнить:

При переложении для трехголосного смешанного хора сле-
все они составляют единую партию.

женские (сопрано и альты), а третий, нижний, — мужской, и
трехголосные смешанные хоры, в которых два верхних голоса
ХОРА. В практике хоровой работы получили распространение
ПЕРЕЛОЖЕНИЕ ДЛЯ НЕПОЛНОГО СМЕШАННОГО

III
II
I

У лесной кри- ни-цы - во-до-бьи, си- ни-цы...
У лесной кри- ни-цы - во-до-бьи, си- ни-цы...
У лесной кри- ни-цы - во-до-бьи, си- ни-цы...

37

звучит более тяжело. Если же снять им-
тапию и наложить хоровую фактуру аккордами, то песня про-
дополняет хоровую гармонию (пример 37).

39

С. А. *mf*

Бе - ле - ет па - рус о - ди -

М. г. *mf*

- но - кий в ту - ма - не мо - ря го - лу - бом...

40

С. А.

В ли - цо, в ли - цо нам ве - тер Ок - тяб - ря.

М. г.

В ли - цо, в ли - цо, в ли - цо нам ве - тер Ок - тяб - ря.

Другой вид аранжировки можно использовать в упоминавшейся песне О. Сандлера (см. пример 9). Небольшая по объему, простая мелодия вполне исполнима мужскими голосами. Женскому хору остается лишь роль гармонической поддержки звучания в невысоких, спокойных регистрах, окрашивающих в мягкие тона основную тему песни (пример 41).

41

С. А.

Лю - бовь - э - то ве - чер у ре - ки...

М. г.

Лю - бовь - э - то ве - чер у ти - хой ре - ки...

Приведем еще один пример переложения с типичной фактурой аккомпанемента. Оригинал — песня маршевого склада «Товарищ Куба» А. Островского. Ее сопровождение характеризуется аккордами, ритмической фигурацией, элементами полифонии (пример 42).

42

f *p*

...Ку - ба, сво - бо - ду за - ду - шить, как

f *p*

солнце по - ту - шить нель - зя! Ты слы - шишь, Ку - ба...

Поиски трехголосного варианта, как обычно, начинаются с тональности. Яркий, эмоционально-приподнятый тонус всей песни заставляет искать такую мелодию мужской партии, чтобы ее тесситура соответствовала выражению содержания. Альтовый голос тоже должен выполнять все свои многообразные задачи (пример 43).

С сохранением баса, как в оригинале, могут быть переложены произведения *подголосочно-полифонической фактуры*. В русской народной песне «Вылетала голубка», обработанной М. Балакиревым (пример 44), каждый голос сопровождения певуч, распевен и подвижен. Таков и нижний голос. Но мужским

43

C.
A.

Ку_ба, сво_ бо_ ду за_ ду_ шить, как

М.Г.

сво_ бо_ ду за_ ду_ шить нель_зя,

солн_це по_ту_шить нель_зя! Ты слы_шишь, Ку_ба

солн_це по_ту_шить нель_зя! Ты слы_шишь, Ку_ба...

44

Вы_ ле_ та_ ла го_лу_би_ на на доли_ ну

голосам данная тесситура не подойдет. Не спасет положения и транспонирование на октаву вверх. Здесь возможен вариант перемещения части голоса: в первых двух тактах на октаву вверх, до скачка ля бемоль-ре бемоль, который явится связующим с остальной мелодией (пример 45). Альтовая партия создана на основе верхнего голоса сопровождения.

В американской рабочей песне «Фермер» Джо Хилла, обработанной В. Мурадели (пример 46), солирующий голос имитирует мелодию, идущую несколько раньше в высоком регистре

45

С. А.

М. Г.

p

Вы_ле_ та_ла го_лу_би_ на на доли_ ну...

46

p

Если фер_мер бро_сит труд, все бан_

_ки_ры пе_ре_ мрут, так как фер_мер кор_мит всех...

фортепиано. Создавая партитуру, можно поручить мужским голосам эту инструментальную тему, опустив ее на две октавы (пример 47).

От такого решительного транспонирования будет несколько нарушено регистрово-тембровое звучание оригинала. Но почти всякое переложение довольно сложной фактуры на неполный смешанный хор связано с художественными потерями. Неизбежны они и в данном случае. Альтовый голос, заимствующий выдержанные звуки среднего голоса сопровождения, подтексто-

47

Ес-ли фер-мер бро-сит труд, все бан-

С. А. Фер - мер

М. Г. Ес-ли фер-мер бро-сит труд, все бан-ки-ры пе-ре -

- ки-ры, пе-ре- мрут, так как фер-мер кор-мит всех...

кор - мит всех...

мрут, так как фермер кор-мит всех...

ван так, чтобы сохранились основное содержание словесного текста и его структурная завершенность.

Заметим, что вне хоровой партитуры остался и очень важный фактурный штрих оригинала — упругая, чеканная поступь гармонического оstinato. Если аранжирующий готовит переложение для исполнения без сопровождения (*a capella*), то непременно условием становится сохранение всех ведущих особенностей музыкальной фактуры оригинала, в том числе и ритмических контуров, и линии басового голоса. Подобным образом в данном разделе выполнено переложение «Вылетала голубка» (см. пример 45), передавшее мелодико-гармонические, метроритмические и фактурно-динамические черты оригинала. Таков и ряд переложений в следующем разделе (см. пример 49, 50, 57, 62).

ПЕРЕЛОЖЕНИЕ ДЛЯ ПОЛНОГО СМЕШАННОГО ХОРА.

Высшим видом организации хорового пения является полный смешанный хор, состоящий из четырех разных хоровых партий: сопрано, альты, теноры и басы. Переложения для полного смешанного хора предоставляют оптимальные возможности передачи оригинального замысла автора. Этому способствуют наличие в хоре всех основных вокальных тембров, максимальный диапазон, огромное количество возможных мелодических сочетаний и т. д.

Простейший пример — перенесение мелодических линий аккомпанемента (русская народная песня в обр. А. Лядова) в хоровую партитуру с соблюдением правил подтекстовки подголо-

Музыкальный пример 48. Сопрановый голос и фортепиано. Ключ: Бб мажор, 2/4 такта. Динамика: *p*.

Вопрепят - ви - но - град в са - ду рас - тет,

ви - но - град в са - ду рас - тет...

сочно-полифонических произведений (пример 48). Верхний сольный голос использован для сопрановой партии, первый голос сопровождения — для альты, а два нижних голоса образовали мужские партии теноров и басов (пример 49).

Несколько иного подхода требует фактура русской народной песни «На Иванушке чапан» в обработке М. Балакирева. (см. пример 27). В аккомпанементе тоже три голоса. Вместе с вокальной строчкой они могут образовать четырехголосную хоровую партитуру с тесным расположением голосов. Но чтобы нижний голос привести в соответствие с естественным объемом басовой партии (пример 50), необходимо транспонировать оригинал вниз на 1,5—2 тона. Переложения такого рода (простой перенос голосов) несложны. Но аранжирующий при этом лишается возможности внести свои коррективы для улучшения хорового звучания.

49

С.
А.

Ви_ но_ град в са_ ду рас_ тет,

Т.
Б.

Ви_

ви_ но_ град в са_ ду рас_ тет...

_ но_ град в са_ ду рас_ тет...

50

С.
А.

На И_ ва_ нуш_ ке ча_ пан

Т.
Б.

че_рт по_ ме_ ся_ цу та_с_ ка_л...

При переложении песни А. Островского (пример 51) важен правильный выбор тональности, который зависит от возможности партий баса и сопрано без напряжения воспроизвести верхний и нижний голоса оригинала. Здесь нет необходимости в транспонировании. Теноровый голос располагается в тесситуре, обеспечивающей его яркое звучание, которое соответствует характеру песни. Ту же цель преследует и создание другого среднего голоса — альты. Их органическое взаимодействие должно обеспечить полноту гармонии, динамическую уравновешенность,

51

Так ша-гай с нами ря-дом, пе-сня, сло-во

го-лос дру-га, зву-чи!...

ансамблевую слитность. Создаются эти оба голоса вновь, поэтому очень важно сделать их простыми, мелодически содержательными и певучими (пример 52).

Отметим некоторые детали. Затакт исполняется всем хором в унисон, что соответствует характеру ярких призывных возгласов начала припева и вместе с тем облегчает процесс вступле-

52

С. А. Т. Б.

Слов_но

Так ша_ гай сна_ми ря_ дом, пе_ сня,

го_ лос дру_ га, зву_ чи!..

го_ лос дру_ га, зву_ чи

ния. В соответствии с аккомпанементом первая фраза хоровой партитуры также изложена аккордами, вследствие чего нижний голос оригинала приобрел новое ритмическое звучание. Хоровое оформление второй части иное, так как изменилась фактура сопровождения. В нем, как и в оригинале, два музыкальных пласта: верхний — мелодия, нижний — хоровое сопровождение с контрапунктирующим мелодико-ритмическим рисунком и элементами имитации. Вторую фразу можно изложить в характере первой, но при этом было бы труднее выявить певучесть и задушевность мелодии.

В переложении чешской песни «На лугу зеленом том» (пример 53), сделанном О. Коловским, женское двухголосие воспроизводит в терцовом движении рисунок верхней строчки аккомпанемента. Для создания мужских партий взяты звуки аккордов, образующихся от соединения четвертей басового голоса сопровождения.

Гармония воспроизведена в применении к специфике хорового звучания: в конце первой фразы в хоре не квартсекстаккорд, а основной тон доминанты, иначе появился бы резкий ход у басов и оказалась бы удвоенной квинта аккорда; во второй фразе тенора вторят верхнему голосу, а не остаются на остином *си*. Такие приемы обогащают голосоведение, обновляют хоровое звучание.

Нередко приходится аранжировать произведения, написанные в ритме вальса. Хоровую партитуру в соответствии с вида-

53

p

С. А. Т. Б.

На лу- гу зе- ле- ном том

шли о- ле- ни, шли гур- том...

ми ритмической фигуры можно выполнить в различных вариантах: простом (пример 54) и более сложном (пример 55).

54

... и го- лос все ма- нит ку- да - то...

mp

55



... про - стец - ку - ю пе - сню, что в си - лу при - выч - ки...

В первом варианте переложения песни В. Соловьева-Седова «Гитара» (пример 56) альт, тенор и бас воспроизводят фактуру аккомпанемента, его «гитарную» основу, используя прием пения с закрытым ртом.

56

... и го - лос твой ма - нит ку - да - то ...

С. А. Т. Б.

закр. ртом



В другом примере, где аккомпанемент обогащен контртемой в верхнем голосе (см. пример 55), может быть применен вариант хоровой партитуры с сохранением у высоких теноров яркого подголоска (пример 57).

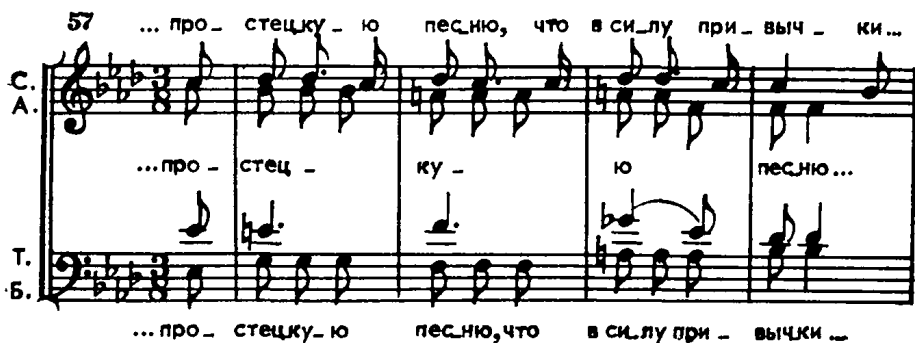
57

... про - стецку - ю песню, что в си - лу при - выч - ки ...

С. А. Т. Б.

...про - стец - ку - ю песню...

... про - стецку - ю песню, что в си - лу при - вычки ...



Встречается и такой вид ритмической фигурации, в котором достигается эффект подражания наигрышу балалайки (пример 58). Такая фактура аранжируется на смешанный хор, как при

58 *p*

За - и - грай мо - я во - лы - ка,

за - ва - льяй мо - я ду - бин - ка!..

обычном аккордовом изложении. Достоин упоминания тонко выполненное М. Балакиревым вкрапление в балалаечную фактуру цепочки звуков, образующих в средних голосах сопровождения интересный подголосок (в примере 58 он помечен черточками), который благодаря удобной тесситуре целиком отдан партии теноров (пример 59).

Сопровождение песен с элементами мелодической фигурации (в ее «напевной» разновидности), отличаясь богатым распевом гармонических голосов, дает при аранжировании прекрасный материал. Сопровождение народной песни «Уж ты, поле мое», обработанной М. Балакиревым (пример 60), соединяет черты русской подголосочности с классической гармонией. Все пять голосов удивительно певучи. Это почти готовая пятиголосная партитура для хора. Отбирая целесообразные варианты для четырех хоровых партий, следует заботиться о сохранении нижней

С. А.
Т. Б.

p За - и - грай мо - я во - лын - ка,

за - ва - льяй мо - я ду - бин - ка!...

p

... ты раз - доль - е мо - е, ты ши -

pp

- ро - ко - е!

голосовой линии аккомпанемента, гармонической полноты аккордов, простоты и гибкости голосоведения, благоприятных тесситурных условиях (пример 61).

Музыкальный пример 61, представляющий собой вокально-инструментальную партитуру для сопрано (С.), альты (А.), тенора (Т.) и баса (Б.). Партитура написана в тональности ми-бемоль мажор (два бемоля) и 3/4 такта. В начале нотного рисунка в верхнем левом углу имеется пометка «82». Музыка состоит из двух систем. В первой системе сопрано и альты поют фразу: «р...ты раз - доль - е мо -». Тенор и бас поют: «- е, ты ши - ро - ко - е». Во второй системе сопрано и альты поют: «ро - ко - е». Тенор и бас поют: «ро - ко - е». Музыкальная запись включает ноты, аккорды, штрихи и слитные фразы, характерные для вокального и инструментального исполнения.

При аранжировании необходимо помнить о большой ответственности, которую берет на себя автор переложения. Безусловно, он не гарантирован от ошибок. Но всегда важно знать, что человеческий голос — тончайший инструмент, с которым опасны ненужные эксперименты. Каждая хоровая партия, созданная в результате аранжирования, будет разучиваться многими певцами. Невнимание, тем более небрежность автора переложения могут нанести им большой вред.

Тщательный отбор произведения, глубокий анализ его музыкального языка и фактуры с учетом художественных и технических особенностей хора, для которого делается переложение, самоконтроль на каждом этапе работы и внимательна: проверка выполненного (на инструменте, голосом или группой подвинутых певцов) — все это обязательные элементы, которые следует учитывать при аранжировании.

Н. В. КАЛУГИНА,
кандидат искусствоведения, доцент
Государственного музыкально-педаго-
гического института имени Гнесиных

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ РАБОТЫ САМОДЕЯТЕЛЬНОГО НАРОДНОГО ХОРА

Данная статья посвящается наиболее существенным, специфическим сторонам работы самодеятельного народного хора. В ней содержатся методические советы по основным вопросам его учебно-воспитательной и творческой жизни.

ВОКАЛЬНОЕ ВОСПИТАНИЕ НАРОДНЫХ ПЕВЦОВ.
Певческое воспитание народных голосов требует серьезного и умелого подхода.

Если хором руководит мастер народного пения, он обычно сам начинает исполнять каждую новую песню с одним, двумя певцами, а потом и с большей группой, пока песня не зазвучит стройно, а голоса и подголоски не сольются в единый ансамбль. Так занимался П. Янков — выдающийся умелец из Подмосковья, создавший прославленный хор; так воспитывала своих подруг известная воронежская мастерица А. Лебедева; так, чутко ведя за собой партнеров, руководит Крутинским хором сибирская песенница А. Мартынова.

От старших — к младшим, от умельцев — к ученикам идет процесс постижения певческого искусства и в быту, и в ансамблях певцов-импровизаторов. Длительным певческим трудом многих поколений народных исполнителей создавалось и создается народное вокальное мастерство. Как и сама песня, вокальные приемы ее исполнения передаются с голоса.

Если руководитель хора сам не является народным певцом, он должен серьезно и вдумчиво изучать искусство народных исполнителей. Только таким путем он сможет воспитать свое «вокальное ухо», чтобы контролировать и направлять звучание хора или отдельных голосов; тогда он и сам сумеет в той или иной мере овладеть народной манерой. Все это даст ему право обучать участников коллектива.

Руководитель использует не только метод «перенимания с голоса» вокальных приемов от лучших, опытных певцов. Систематической тренировкой молодых участников хора он

добивается того, что они сознательно овладевают певческими навыками.

Вокальной основой любого народного коллектива является местная манера пения. В творчестве народных певцов отчетливо выявляются, например, московская и северная, воронежская и сибирская манеры пения. Одновременно с разговорной речью жители тех или иных мест с детства впитывают и особенности произношения слова (говор), и певческую речь. Наиболее устойчива она в сельской местности, где традиция пения прочнее. Но и у горожан, выросших в определенной среде, говор и манера пения сохраняются часто на всю жизнь. Это нельзя объяснять «некультурностью» местных жителей. Известно, например, что М. Горький, человек высочайшей культуры, будучи волжанином, всю жизнь «окал».

Говоров в русском языке три: окающий, акающий и якающий. Для северных, приволжских, уральских и сибирских областей характерен окающий говор с разной степенью яркости и твердости буквы *о*. Московская речь звучит на певучем акающем говоре. Якают на Тамбовщине, в Курской и частично Воронежской областях.

Нельзя изменять, переделывать естественный говор местных жителей. Изменение говора — естественный процесс взаимовлияния, не зависящий от руководителя.

Говор ощущается прежде всего в пении гласных, но в вокальной речи могут встретиться и другие диалектные особенности в произношении слов, согласных букв и т. д. Приведем пример. При разучивании подмосковной песни «Во поле орешина» в хоре областного Дома народного творчества не все певцы ясно и правильно, по-московски произносили слова (пример 1).

1 Оживленно

Во по-ле о-ре-ши-на, во по-ле куд-ря-ва-я

Чер-но-бро-ва-я мо-я, чер-но-гла-за-я мо-я.

Одна из певиц не могла произнести слово *кудрявая*, а неизменно пела *кудрявыя*. Родом она была с юга Воронежской области. Другая певица в припеве песни «Чернобровая моя, черноглазая моя» произносила: «щ(ь)ернобровая моя, щ(ь)черноглазая моя». На вопрос: «Не с Урала ли она?» — девушка ответила утвердительно. «Да, из Кировской области». И в самом деле, смягченные согласные (*моло(шь)ко* вместо *молочко*) отличают говор уральцев.

Первая вокальная задача руководителя коллектива — выработать единую манеру пения у всех певцов. В хоре, созданном из жителей сельской местности, это не представляет сложности: здесь поют в семье с детства, перенимая традиции старших.

Трудности возникают в хорах с городским переселенческим составом. Приходится определить наиболее устойчивую манеру пения у певцов-старожилов и, опираясь на ее вокальные особенности, обучать остальных. Разумеется, в хоре сформируется уже своя, во многом новая манера, но с местной характерностью.

В работе над единой манерой пения руководитель должен ясно представлять себе областную манеру, которую культивирует коллектив, и учитывать это при подборе певцов. Начинаящего, вокально неокрепшего певца лучше посадить среди участников с прочными навыками и красивым тембром, используя их как своего рода вокалистов-воспитателей.

Хороший народный голос отличается ярким, звонким, светлым звучанием на грудной опоре. Известно, что мастера народного вокала никогда не поют резким, крикливым звуком (исключая пение на открытом воздухе). Наоборот, им присущи мягкость и округленность звуков.

Часто в манере пения молодых исполнителей ощущается подражание известным певицам — Руслановой, Зыкиной, Воронеж, — что всегда сказывается отрицательно, так как пропадает естественность звучания.

Нередко встречаются певцы с вокальными дефектами: углубленным, крикливым или тусклым звуком, нетренированным дыханием, вялой дикцией и т. д. Исправление их требует систематических (коллективных и индивидуальных) занятий с руководителем и лучшими певцами. Весьма часто у певцов наблюдается форсирование звука, напряженность гортани и связок. Звук должен быть естественным, «близким», а для этого следует работать над укреплением дыхательной основы.

Певцы должны изучить прежде всего технику дыхания. Бесшумный короткий вдох, опора дыхания и постепенное его

расходование — вот главные ее элементы. Самое основное — добиться контактирования дыхания со звуком, при экономном расходе дыхания подавать звук через распахнутую гортань легко и свободно, следить за тем, чтобы не перегружать, не запырять дыхания, что нередко наблюдается у народных певцов. Навыки правильного певческого дыхания помогают снять форсировку звука.

Вырабатывать их следует сначала на простых упражнениях (пример 2):



Большинство русских народных песен поется на едином, цепном дыхании, навык которого полезно укреплять как на медленных, так и на быстрых, бесцезурных песнях (примеры 3, 4).

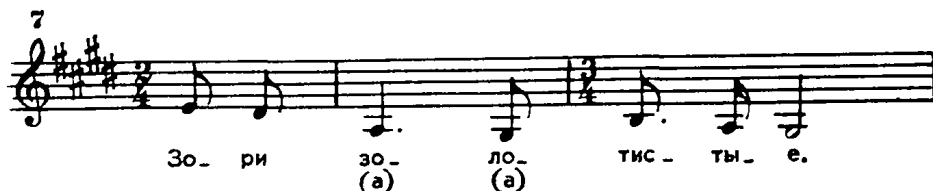
Для народного вокала характерно звуковедение без спадов и филировки звука в концах фраз. Это требует непрерывного, активного хорового дыхания. Особо отметим своеобразный



Уральцы поют так (пример 6):



В Подмоскovie это прозвучит по-иному (пример 7):



А «Черемуху» в Подмоскovie спели бы так (пример 8):



Многие народные певцы поют исключительно в грудном регистре, в котором звучит главным образом разговорная речь. Не пользуются головным регистром певцы в хорах имени Пятницкого, Воронежском, Уральском. Поэтому предел диапазона у них вверху *до—ре бемоль (ре)* второй октавы. Грудной регистр отличается сочностью и тембровой красочностью.

В то же время грудное звучание в народном пении лишает головной регистр силы, тембровой яркости, оттого он приобретает скорее инструментальный колорит жалеечного типа. Головные резонаторы используются народными певцами лишь частично. Резонируют не столько мягкое небо и головные резонаторы, сколько полость рта, то есть твердое небо и зубы, и, разумеется, грудные резонаторы.

В быту народные певцы в одной песне чаще пользуются одним регистром — грудным или головным, с захватом средних звуков (микст) у сопрано, например *ля бемоль* первой октавы — *ре* второй октавы. Такое естественное приспособление к

регистру служит хорошей охраной для певческой выносливости голосов. Если мелодия песни широкого диапазона, она передает-ся от одних голосов к другим (пример 9).

Широко

9 *Альт* *Сопрано*

Эх, по-ля, да вы по-ля, ты Си-бирь, род-на-я сто-ро-на

В народных хорах не все певцы, даже группы высоких голо-сов, могут петь в головном регистре.

В поисках головного звучания полезно попеть упражнения с буквой *и* (примеры 10, 11).

10

Ли-ли-я, ли-ли-я, ли-ли-я

и далее вверх
по полутонам

11

Ми, ми,

Чтобы найти головную точку звучания, можно попробовать издать высокий, крикливый звук (лучше на букву *и* или *ау*), протянув его нараспев, как в поле, в лесу. Необходимо добиться, чтобы певец почувствовал попадание звука в лобные и но-совые пазухи и научился направлять его не к мягкому небу, а к верхним зубам. Иначе может обнаружиться углубленное, пере-крытое звучание.

Следует добиваться такой же близкой позиции и естествен-ного звучания других гласных — *а*, *я(а)*, *е*, *о*, *у*. Рекомендуются следующие фразы (примеры 12, 13):

12



13



и далее вверх по полутонам (альты до *ми бемоль мажора*, остальные голоса до *ля мажора*).

Особенно трудно удается ясное, близкое пение на ритмически долгой гласной *о*. Для распевания можно взять такую фразу из песни (пример 14):

14



вверх по полутонам (альты до *фа минора*, остальные — до *си минора*).

Некоторые руководители народных хоров ставят задачу соединения регистров, советуют певцам свободно переходить из одного регистра в другой, не ограничивая диапазон песни одним регистром, учат всех певиц с высокими голосами пользоваться головными звуками до *фа* — *соль* второй октавы.

Прежде всего руководителю нужно уметь определять «вокальным ухом» необходимое качество звучания при переходе из регистра в регистр. Важно добиться от певца сохранения грудного резонирования при переходе в головной регистр и, наоборот, головного резонирования при переходе в грудной. Это поможет избежать столь характерного для «высокого» пения плоского, бестембрового звука.

При соединении регистров особое внимание следует обратить на микстовые звуки. Полезно попеть мелодию на средних звуках диапазона, вырабатывая единое вокальное качество грудных и микстовых или головных и микстовых звуков¹ (пример 15).

15

Сро- ни- ла ко- леч-ко со пра- вой ру- ки, за-
-би- лось сер- деч- ко о ми- лом друж- ке.

В народных хорах не работают специально над прикрытием верхних звуков диапазона. Хор поет естественно округленным звуком с сохранением индивидуальных тембров голосов. Если голос певицы не имеет яркой окраски, она получает задание прислушаться к голосам с красивым тембром. Иногда целесообразно поручить ведущему певцу заниматься с голоса с начинающими певцами своей партии.

Обратимся к конкретному примеру поисков тембровой выразительности звука в верхнем регистре.

В старинной песне Подмоскovie «Не бела-то березонька» характер звучания головного регистра первых сопрано меняется с развитием содержания: от грустного раздумья первого куплета «Не бела-то березонька, приклонясь к земле, стоит» до выражения неизбывного горя:

Меня мать-кормилица
разнесчастну родила,
не собравшись с умом-разумом,
в чужи люди отдала,
на чужую сторонюшку,
за неровнюшку.

¹ Напомним, что у высоких женских голосов микстовые звуки: *ля* первой октавы = *ре* второй октавы, у альтов: *соль* первой октавы = *до* второй октавы).

В первом куплете (пример 16) высокое «припевание» партии первого сопрано в октаву с основной мелодией создает лишь характер грусти, тоски, неустойчивости, что усугубляется в партитуре широким расположением голосов.

Диапазон партии сопрано лежит в пределах головного регистра с использованием всех микстовых звуков, которые применяются в качестве нижних к высокому регистру. Поэтому они должны звучать легко, неярко. Надо добиться ровного, мягкого головного звучания с хорошим головным резонированием.

С драматизацией содержания песни происходит ее динамическое насыщение. Микстовый характер звучания первого

16 Медленно $\text{♩} = 52$ „Не бела-то березанька“

Женск. голоса

Одна

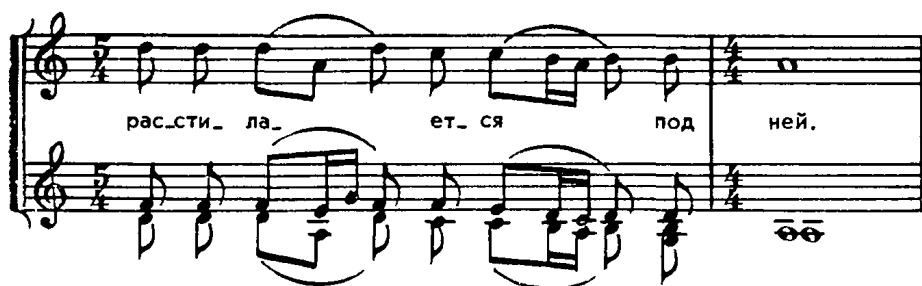
Не бе_ ла - то бе_ ре_ зань_ ка

Все

При_ кло_ нясь к зем_ ле сто_ ит,

Не шел_ ко_ ва_ я тра_ вуш_ ка

The musical score is written for two voices: Soprano (Женск. голоса) and Alto (Все). The tempo is marked 'Медленно' (Ad libitum) with a metronome marking of 52 quarter notes per minute. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The Soprano part begins with a high, sustained note on the word 'Одна' (Odná), which is an octave above the main melody. The Alto part provides the main melody. The lyrics are: 'Не бела-то березанька' (The white-barked birch is not), 'При-кло-нясь к зем-ле сто-ит,' (Bowing to the earth, it stands), and 'Не шел-ко-ва-я тра-вуш-ка' (Not a velvet grass). The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.



куплета становится ярким, насыщенным, драматическим в последних куплетах.

В вокальном отношении усиливаются грудное и головное резонирование, голос с напором устремляется в верхнюю и нижнюю точки опоры. Насыщая тембровую выразительность, можно достичь необходимой, естественно вытекающей из песни кульминации.

Одна из форм певческого воспитания хора — коллективное распевание. Смысл его в том, чтобы систематически развивать певческие навыки: дыхание, звуковедение, ансамбль и хоровой строй. Целесообразно распевать хор минут 15—18.

Народным певцам чуждо чистое вокализирование в отрыве от конкретных задач исполнения. Поэтому основным материалом для распевания являются песни разучиваемого репертуара, хотя наряду с песенными применяются и специальные упражнения, способствующие выработке необходимых вокально-исполнительских навыков. На каждом занятии можно разнообразить упражнения, можно и повторять пройденные — так достигается автоматизация навыка.

В распевании важны не только само упражнение, но и его конкретная цель. Обычно в одном упражнении ставится несколько задач (пример 17):

17 Широко



Это упражнение помогает выработать плотное, грудное, протяженное звучание в октавном диапазоне, укрепить дыхатель-

ную основу, найти грудное резонирование, спеть без крикливости и форсировки первый, крайний по высоте звук.

Необходимо помнить, что каждое предложенное руководителем упражнение должно иметь определенную вокально-художественную функцию.

О РАБОТЕ НАД ПЕСНЯМИ С ЭЛЕМЕНТАМИ ДВИЖЕНИЯ. Издавна в массовых народных развлечениях сочетались пение, музыка, пляска, театрализованное действие. Еще сейчас, хотя и значительно реже, можно встретить своеобразные игры-хороводы, в которых участвует большое число людей. И в быту исполнение народных песен, частушек не ограничивается одним пением: их сопровождают жест, движение, игра, пляска.

Однажды в Пермской области автору этих строк удалось наблюдать такие развлечения молодежи на берегу реки Камы. Десятки парней и девушек образовали круг, в центре которого под гармошку пела задиристую частушку самая смелая из девушек. Весь круг притоптывал, в характере, заданном запевалой и гармонистом. На вызов нельзя не ответить, и вот уже из круга раздается другой бойкий голос, летит ответная частушка. Все участники, снова приплясывая, двинулись по кругу.

То была известная уральская «топотуша». (В Подмоскovie это называется «Под Елецкого», в Туле — «Матаня», в Сибири — «Ватаalinka»). Здесь каждый участник проявляет себя в остром слове, в песне, в пляске.

Особое место в народном быту издавна занимали обрядовые песни-игры, в особенности свадебный обряд — праздничное представление для всего села, деревни, поселка. Свадебный обряд — это целый спектакль с хоровыми песнями, плачем и причитанием невесты и, конечно, плясками. Он до сих пор разыгрывается в отдельных местностях и продолжается в течение нескольких дней.

По народной традиции, певцы — отнюдь не сторонние наблюдатели, а живые участники действия, заключенного в самой песне. Они стараются передать движение, жест, непосредственно вытекающие из настроения, ритма.

Многие песни игрового содержания (хороводные, плясовые) сопровождаются характерными движениями рук, ног, головы, что помогает выразить их характер или ритмический, эмоциональный пульс. Нередко подвижные песни вызывают невольное легкое приплясывание, исполнители как бы не могут устоять на месте. Так передают песню мастера, народные умельцы.

Опытные артисты тонко чувствуют выразительность жеста. Вспомним, как точно и скупо пользуется жестом известная

частушечница М. Мордасова — решительным движением правой руки заканчивает она частушку. Мягкость и лиричность всего облика певицы М. Селивановой подчеркивается и руками, сложенными на груди, когда она поет известную песню «За воротами гуляла молода». Ощущение танцевального пульса песни солистка хора имени Пятницкого М. Подлатова передает легким, выразительным приплясыванием на месте. Очень близка этому приему была и манера пения Аграфены Оленичевой — легкие движения всего корпуса с непременным покачиванием руки в характере песни. А сколько неподдельного юмора и выразительности в каждом жесте известного народного певца — актера Л. Шарохи!

Своеобразен и интересен выход хора имени Пятницкого на сцену: певцы идут парами, мужчины и женщины с двух сторон к центру. Идут, как на гулянье, свободно общаясь между собой, как бы разговаривая, глядя друг на друга. Их жесты естественны, повороты головы характерны, мимика разнообразна. Каждый исполнитель — яркая индивидуальность. Работа над песнями с элементами движения основана на изучении живой народной исполнительской традиции. Здесь нужно учитывать те движения и мизансцены, которые могли бы возникнуть при исполнении этих песен в быту, на гулянье, во время народной игры. Обыгрывание возможно не только в старинных обрядовых народных песнях, но и в современных.

Возьмем для примера песню Н. Поликарпова «Подмосковная праздничная», начинающуюся словами:

До чего же нам,
до чего же весело! —
разгулялося подмосковное село.
Ой ты, звездочка далекая,
гори, гори, гори,
мы сегодня прогуляем до зари...

Естественно, что эта песня должна сопровождать праздничное гулянье. В хоре Московского областного Дома народного творчества предложили следующий сценический вариант песни: за сценой раздаются звуки баянов, свободно, веселой толпой на сцену выходит хор, который становится не строго по партиям, а попеременно, как это могло бы быть в жизни, и на словах:

Мы на празднике своем
Приглашаем всех
угощаться в каждый дом,

— часть певцов делает гостеприимный жест — русский поклон.

Внешняя выразительность должна быть естественным результатом эмоционального переживания, отношения певцов к действию в песне. При разработке сценического поведения участников хора нужно исходить из той простоты и увлеченности, которые так свойственны народным мастерам. Штампы в мимике, неоправданные, надуманные жесты должны быть исключены.

Однако в практике хоров еще встречаются случаи, когда в погоне за выразительностью придумываются те или иные позы, жесты, дружные повороты головы, неестественное оживление в плясовых и шуточных песнях.

Один из руководителей так расцветил известную песню «Ковылек» (пример 18).



При баянном вступлении все певцы хора начинали крутить-ся всем корпусом, встряхивать головой, улыбаться, что, видимо, должно было означать бодрость. С пением эти внешние приемы, конечно, исчезали. Но на словах «Ну-ка, Маца, подбодрися» руководитель делал указание всему хору подбодриться: поставить руки на бедра. Такое примитивное истолкование текста производило тягостное впечатление, все певцы выполняли жест точно, но бессмысленно. Когда же условный жест был снят и каждый из певцов самостоятельно, в своей индивидуальной манере, со свойственным ему темпераментом исполнил эту фразу, песня заиграла.

Главное — учить певцов не изображать, а исполнительски действовать, следить за тем, чтобы не было отступлений от художественного вкуса и чувства меры.

Во всяком обыгрывании или театрализации не следует стремиться дословно иллюстрировать текст. В противном случае,

например в песне А. Оленичевой «Приходите, гости, к нам, ко горячим ко блинам» нужно было бы расстилать красный ковер, подносить вино и блины, усаживать подружку рядом с гармонистом и т. д.

Передать основной смысл, настроение, сюжетную канву песни — вот задача исполнителей. Так, на фоне величальной свадебной песни Подмосковья «Да по речушке утенушка плавала» может разворачиваться небольшое действие-разговор между женихом, невестой и ее родителями (пример 19).

Да по речушке утенушка
плавала, плавала, (ах!)

Да по быстренькой косатая
гуляла, гуляла (ах!)

Наперед ее селезюшка
Заплывал, заплывал (ах!)

Да во глазушки утенушке
взглядывал, взглядывал (ах!)

Да по сеньюшкам свет-Марьюшка
ходила, ходила (ах!)

Да по новеньким Ивановна
гуляла, гуляла (ах!)

Наперед ее Иван-сударь
заходил, заходил (ах!)

Да во глазушки свет-Марьюшке
взглядывал, взглядывал (ах!)

До чего ж ты, моя, свет-Марьюшка,
хороша, хороша! (ах!)

До чего ж ты, моя Ивановна
убрана, убрана (ах!)

-- Меня матушка хорошую
родила, родила (ах!)

Меня батюшка снарядную
снарядил, снарядил (ах!)

Да за умную головушку
пределил, пределил (ах!)

За тобою я, Иван-сударь,
хороша, хороша (ах!)

За тобою я, Иванович,
убрана, убрана (ах!)

Одна

1. Да по ре_чуш_ке у_те_нуш_ка пла_ва_ла, пла_ва_ла, (ах!)

Одна

Пла_ва_ла, пла_ва_ла,

Все

Пла_ва_ла, пла_ва_ла, (ах!)

2. Да по бы_стрень_кой ко_са_та_я

2. Да по бы_стрень_кой ко_са_та_я

гу- ля- ла, гу- ля- ла, (ах!)

гу- ля- ла, гу- ля- ла, (ах!)

Для повторения Для окончания

гу- ля- ла, гу- ля- ла. (ах!) уб- ра- на.

гу- ля- ла, гу- ля- ла. уб- ра- на.

В песне «Сидела Катюшенька» можно обыграть сцену сватовства, распределив роли между исполнителями (пример 20).

Сидела Катюшенька в светлой горенке одна,
 Шила, вышивала да, тонки, белы рукава.
 Шила, вышивала да, тонки, белы рукава.
 Шила, не дошла да, пошла к батюшке казать
 Шила, не дошла да, пошла к батюшке казать.
 «Родимый мой батюшка, то ли я ли не швея?»
 Сватался на Катеньке из-за моря морянин.
 Сказывал-рассказывал про богатство про свое:
 «Есть у меня¹, у молодца, триста тысяч кораблей».
 Думала-подумала «Я за этого нейду».

¹ Мня — сокращенно; от слова «меня»

Сватался на Катеньке из Саратова купец.
 Сказывал рассказывал про богатство про свое.
 «Есть у меня, у молодца, три деревни да село».
 Думала-подумала: «Я за этого нейду».
 Сватался на Катеньке деревенский музыкант,
 Сказывал-рассказывал про именье про свое:
 «Есть у меня, у молодца, только скрипка да гудок».
 Есть у меня, у молодца, только скрипка да гудок».
 Думала-подумала: «Я за этого пойду».
 Разумом размыслила — это дело будет так.
 Сытая, не сытая — завсегда я весела.
 Сытая, не сытая — завсегда я весела.
 Пьяная, не пьяная — завсегда плясать пошла.
 Пьяная, не пьяная — завсегда плясать пошла.
 Выйду на крылечушко — музыкантова жена.

20 Спокойно

Си_ де_ ла Ка_ тю_ шень_ ка

в свет_ лой го_ рен_ ке од_ на,

ши_ ла, вы_ ши_ ва_ ла, да,

тон_ ки бе_ лы ру_ ка_ ва.

В игровых песнях движение подчинено содержанию текста и частично иллюстрирует его. Поэтому в них преобладают элементы игры, которые требуют культуры движения, пластичности, известного артистизма.

Не всякий режиссер может ставить песню, учить обыгрыванию ее. Подчас опытные и одаренные певцы сами чувствуют меру движения, жеста, проходки во время исполнения и самостоятельно готовят отдельные номера.

Хороводные песни сопровождаются движением по кругу с различными перестроениями. Стремясь правдиво отобразить традиции народных хороводных гуляний, концертные коллективы вовлекают в вождение хоровода не только танцоров, но и большинство хоровых певцов. Эту работу обычно проводит руководитель плясовой группы. Лишь постепенно молодые участники хора овладевают умением естественно и красиво пройти в хороводе, свободно петь во время движения. Это представляет немалую трудность.

В частушках приплясы или проходки используются для подчеркивания смысла, характера частушки. Запевала обычно приплясывает с дробями.

В плясовых песнях элементы движения, как правило, не иллюстрируют текст, они лишь сопровождают танец.

Известная «Сибирская полечка» Ю. Щекотова на слова В. Жукова исполняется в хорах по-разному: и с танцем, и только одним хором. Для обыгрывания текста здесь можно интересно использовать разговор, переглядывание женской и мужской групп в припеве:

Ой, милая, да
ты хорошая,
ты любимая, да
ты пригожая...

21

Ой, ми_ ла_ я, да ты хо_ ро_ ша_ я, да

ты лю_ би_ ма_ я, да ты при_ го_ жа_ я, да.

Взгляды, полные то искреннего чувства, то лукавства, то добродушной усмешки, могут ярко дополнить песню.

В одном из хоров на этих словах к каждому баянисту выбежала девица и с заученно-заигрывающей улыбкой заглядывала ему в глаза:

Ой, милый мой, да
ты хороший мой...

Следует остерегаться подобных приемов: художественный вкус здесь явно изменяет исполнителям.

В игровых песнях ведущая роль принадлежит плясовой группе. Хор при этом не участвует в основном действии, но находится в активном движении, перестраивается, располагаясь на сцене или свободными группами, или хороводными линиями. А главное — наблюдает за игрой, живо реагируя на развитие действия.

Взаимосвязь, общение, мимика в песнях с движением как бы объединяют всех в едином настроении, создают живой, яркий образ. Во время плясок певцы хора нередко находятся на сцене, становятся как бы непосредственными участниками пляски. Они заинтересованы ею, стараются вдохновить плясунов ритмическим хлопанием в ладоши, а иногда отдельными возгласами и подголосками. Очень важно при этом, чтобы подбадривание танцоров не перешло в лихачество, некрасивые выкрики, в общем, и здесь необходимо чувство меры.

Заметим, что партитура песни, исполняемой с движением, обычно не бывает многоголосной. Здесь важен текст и общий характер. Основной напев исполняется большинством голосов за счет дублирования его несколькими партиями.

Период сводных репетиций хора и плясовой группы всегда следует начинать еще до того, как песня приобретет законченную хоровую форму, то есть непосредственно после выучивания мелодии и текста. Это не случайно: во время совместной работы с плясовой группой новые впечатления от игры, действия возбуждают творческую фантазию певцов. Они начинают более активно искать варианты, подголоски к песне, распев ее на голоса проходит с большим интересом и результатом. Так разрабатывается план обыгрывания песни, намечаются все основные линии движения. Задания по движению и актерскому исполнению хористы получают на занятиях с балетмейстером.

Покажем процесс работы над игровой песней А. Оленичевой «Мы посеяли лен во лугу».

В песне воссоздается целая картина молодежного гулянья на лугу. Здесь и плетение венков, и вождение хоровода, и игры — общее радостное настроение.

За венками молодцы идут в кружок,
 За собой они девчат ведут в кружок.
 Вы возьмите их за правы руки,
 снарядите венки.
 Молодец за белу руку девку брал,
 Развеселу песню ей он напевал,
 Венок девке подавал, целовал да миловал,
 в хороводе оставлял.
 Разрумяна девка больно боева,
 В хоровод она одна плясать пошла,
 Уж как пляшет, ручкой машет,
 Платок милому дает, на лугу кружок растет.
 А миленок завлскательный такой,
 Гармонист он, да и парень холостой.
 Звонко льются голоса, поляна
 маком расцвела,
 Жизнь веселая пришла!
 Мы посеяли лен во логу,
 За рекой, за Иртышом на берегу.
 Уродился ленок людям на диво,
 Добрым на диво
 Синим морем лен расцвел во логу,
 Пышным цветом он завлек(ы) молоду,
 Девки рвали цветы, венки лаживали,
 Вокруг хаживали.

Вначале хор разучивает мелодию и текст песни. Все поют в один голос (пример 22).

22

Весело. Быстро

Мы по_ се_ я_ ли лен во ло_ гу, за ре_
 _кой, за Ир_ты_ шом на бе_ ре_ гу. У_ ро_ дил_ ся ле_
 нок лю дям на ди_ во, доб_рым на ди_во.

Затем идут поиски вариантов мелодии. Отдельные голоса лишь частично отклоняются от основного напева, периодически образуя двух- и трехголосие. Постепенно расслаивается напев в женской группе (пример 23).

23 Жен. хор



Мы по-се-я-ли лен во ло-гу, за ре-



-кой за Ир-ты-шом на бе-ре-гу. У-ро-дил-ся ле-



-нок, лю-дям на ди-во, доб-рым на ди-во.

А вот что поют мужчины (пример 24):

24 Муж. хор



Си-ним мо-рем лен рас-цвел во ло-гу, пыш-ным



цве-том он за-влек (ы)мо-ло-ду. Дев-ки рва-ли цве-



-ты, вен-ки ла-жи-ва-ли, во-круг ха-жи-ва-ли.

На сводных репетициях закрепляется партитура песни. Сценическое действие разыгрывается плясовой группой, хором и солистами на основе содержания текста. Действующие лица в игре — «лирическая пара», «больно боевая девчонка», лихо пляшущая одна в хороводе, и «завлекательный холостой гармонист».

Игровое действие с переходами, мизансценами, сольными и коллективными движениями ставится балетмейстером по мотивам народных хороводных гуляний.

При сценическом решении той или иной песни основную роль играет знание стиля народного исполнительства руководителем хора и балетмейстером. Вот что должно лежать в основе их творческой фантазии.

ИМПРОВИЗАЦИЯ И РАБОТА С ТВОРЧЕСКИМИ ГРУППАМИ. В бытовом народном исполнении импровизация или свободное варьирование песни — естественный и непринужденный процесс. Певцы передают свое чувство, понимание исполняемого. Здесь каждый участник является не только исполнителем, но и творцом. При этом импровизация занимает главенствующую роль, хоровые партии, рожденные варьированием, не фиксируются.

Безусловно, свободная импровизация возможна в хорошо «спетом» хоре или ансамбле, где певцы длительное время поют вместе, отлично знают и самую песню, и возможности каждого голоса: один — признанный запевала, другой уверенно и точно вторит, третий «басует»; всегда известно, кто выводит высокие подголоски. Индивидуальные творческие способности опытных и одаренных народных исполнителей в ансамблевом пении и создают самое ценное — коллективное творчество, которое высоко поднимает художественную ценность народных хоров. Поэтому индивидуальные творческие возможности участников хора необходимо всемерно выявлять, поощрять и развивать.

Как это делать в условиях концертной практики современных народных хоров?

Известно, что хоры сейчас отошли от метода свободной импровизации. Это понятно: одно дело — петь песню для себя, другое — для слушателей на концертной эстраде. Коренным образом изменились условия творческой жизни народных хоров. Большинство из них организованы в клубные самодеятельные коллективы. Необычайно широка их концертная деятельность, непрерывно пополняется репертуар. В составе хоров преобладает молодежь.

Как правило, современный народный хор (самодетельный и профессиональный) поет по хоровым партиям, заранее разученным и закрепленным. Но в процессе выучивания песни партитура ее может быть творчески развита автором обработки или руководителем. Возможны распевы песни «на голоса» самими участниками. Вначале к распеву привлекаются наиболее способные и опытные певцы, которые образуют в коллективах так называемые *творческие группы*.

Способность к самостоятельному варьированию рождается как результат длительного опыта совместного коллективного пения. Она предполагает высокий уровень ансамблево-слуховых навыков, отличную спетость. На ансамблевой чуткости певцов, на умении слушать себя и своих соседей, подстраиваться к ним в звуке и интонации основана импровизация.

Большинство опытных народных исполнителей естественно вторят, то есть подпевают к основному напеву второй голос.

Однажды в одном из самодетельных хоров разучивали песню А. Новикова «Пропел гудок заводской». Быстро были усвоены партии первого и третьего голоса. Второй голос не удавался из-за прихотливости мелодии: здесь при отклонении в субдоминанту *си минора* труден мелодический ход *ре диес* — *соль* (пример 25).

25

И сно_ ва у про_ ход_ ной встре_ ча_ ет

ми_ лый ме_ ня, и сно_ ва у про_ ход_ ной

Тогда певцам было предложено пропеть втору к основному голосу. После этого партия вторых сопрано была исполнена совершенно точно: подстраиваясь к первому голосу, вторые пели в терцию, что и требовалось в партии вторых голосов.

Способность вторить должна воспитываться у всех, в том числе и у молодых певцов. Для этого можно предлагать хору небольшие мелодии распевного характера, например такую (пример 26):

26 Напевно



Ты жу_ ра_ вуш_ ка, ой, ты ми_ лень_ кой.
В кра_ я даль_ ни_ е, в кра_ я теп_ лы_ е



Ой, да ку_ да же ты, ку_ да ле_ тишь?
Ой, да ос_ тань_ ся ты, ос_ тань_ ся ты.

Результаты распевания песни «на голоса» или «на подголоски» зависят от творческого состояния исполнителей. Поэтому нельзя приступать к этой работе в начале занятия. Певцы должны быть подготовлены предшествующей репетицией к высокому творческому подъему. При этом весьма важно, чтобы песня полюбилась участникам. Никогда не следует давать мелодию или попевку без текста. Только художественный музыкально-поэтический образ песни увлечет исполнителей.

Кроме того, в самом напеве должна быть заключена способность к многоголосному развитию. Ведь есть напевы, одноголосные по своей природе, и поиски подголосков в них — бесполезное занятие.

Руководитель предварительно сам намечает возможные варианты напева песни — его втору, бас, подголоски; продумывает ладовую структуру песни, ритмические и мелодические возможности ее развития.

Необходимость развитого многоголосия определяется содержанием, характером напева и сценическим решением. Например, в песне с движением, как уже отмечалось, обычно не нужно большое количество голосов, оно может лишь загромоздить звучание. Женская лирическая песня достаточно полно звучит на два-три голоса, иногда с одним высоким подголоском.

Формировать партитуру песни руководитель начинает после процесса варьирования путем отбора из нескольких наиболее естественных и художественно ценных вариантов. Целесообразно тут же на занятиях показать всем участникам хора интересные творческие находки отдельных певцов и неудачные варианты.

Немаловажна расстановка певцов во время распевов «на голоса»: они должны сидеть не в хоровых партиях, а как в

бытовой обстановке — кому с кем удобно. В ансамблях поют вместе не однородные голоса, а противоположные — низкий со средним, высокий с более низким и т. д. Поэтому хору или его творческой группе следует предоставлять возможность располагаться свободно.

Для обучения искусству варьирования полезно использовать метод перенимания на слух мастерства опытных импровизаторов. Группы, иногда семьи таких певцов есть почти в каждом селе, районе, области. В свое время молодому Омскому русскому народному хору большую помощь в искусстве импровизации оказал старейший самодеятельный коллектив народных умельцев — Крутинский хор, встречи с которым были частыми в период накопления навыков мастерства прославленным ныне коллективом.

В Москве живут бывшие участники известного хора импровизаторов под руководством замечательного мастера хорового распева П. Г. Яркова. Самодеятельный московский хор «Подмосковные голоса» неоднократно встречался с группой певцов-умельцев, воспринимая от них манеру пения и характерные распевы подмосковных песен.

Практически ценным является метод воспитания творческих навыков у молодых участников хора путем ансамблевого пения в быту: во время перерыва, на отдыхе, в совместных поездках. Желание петь объединяет певцов. Бытовое ансамблевое пение всегда непосредственно и эмоционально. Поют без инструментального сопровождения, что также важно для ансамбля. Состав поющих возникает свободно, один голос припеваётся к другому. Певцы сами находят друг друга, организуясь в группы наиболее чутких исполнителей, родственных по тембрам и общему пониманию песни. Порой такие ансамбли, возникшие стихийно, становятся прочными певческими ячейками и начинают выступать с концертами.

В подготовленных коллективах встречаются различные формы самостоятельного варьирования. Если песня мелодически несложна, ее можно предложить всему хору для совместного поиска подголосков. В процессе такой работы постепенно складывается партитура.

Если же песня сложна, то предварительно ее распевают в творческой группе опытные умельцы, а затем уже, частично «распетая» песня показывается всему хору. Выучиваются мелодия и текст. Мастера заводят песню, к ним постепенно пристраиваются остальные; новые голоса или дублируют родственный им голос опытного певца, или пытаются отклониться от основ-

ного напева самостоятельно. Когда голоса звучат уже достаточно уверенно, мастера выключаются из общего ансамбля, оставляя молодых, как говорится «плавать без пузырей», слушают их, а затем уже окончательно шлифуют песню. Так творят во многих народных хорах.

Группы умельцев-импровизаторов поют свободно и когда весь хор поет по партиям.

Особенно активны и внимательны должны быть участники творческих групп к слову, к тексту песни. Коллективное редактирование — постоянное явление в народных хорах. Певцы остро чувствуют всякое несовершенство текста и часто предлагают свои слова, фразы, целые куплеты. В таких случаях важна корректирующая роль художественного руководителя. От его вкуса, знания русской народной речи, языка зависят результаты работы по редактированию текстов.

В ряде хоров участники сами создают тексты, сочиняют частушки, порой в коллективе возникают и свои песни. Большую популярность получили песни таких самодеятельных хоров, как хор Вологодских железнодорожников, Воронежских строителей, Крутинский, Осинский.

Иногда коллективы, концертирующие в районах и селах области, собирают местный материал о героях труда, о нерадивых работниках. Тут же, на месте, сочиняются частушки, которые сразу исполняются в концертах. Здесь можно сослаться и на пример хора Вологодских железнодорожников.

В заключение следует еще раз отметить, что творческие группы объединяют наиболее одаренных и опытных участников коллектива: певцов, танцоров, исполнителей на народных инструментах. Вместе с руководителем они обдумывают репертуар, вносят свои предложения по музыкальной, поэтической или постановочной разработке песен, массовых сцен и плясок. В этом сила коллективного творчества, где, по определению К. С. Станиславского, творят все, одновременно помогая друг другу, завися друг от друга.

СОДЕРЖАНИЕ

Из истории русского хорового искусства. <i>Д. Л. Локшин</i>	7
Проблемы стиля и хоровое исполнительство. <i>К. Б. Птица</i>	13
Ансамбль хора. <i>Г. А. Дмитриевский</i>	56
Работа над дикцией с хоровым коллективом. <i>К. П. Виноградов</i>	69
Поэтический текст в хоровом пении. <i>В. И. Краснощеков</i>	82
Исполнительский анализ хорового произведения. <i>В. Л. Живов</i>	115
Хоровое переложение песен с сопровождением. <i>А. А. Березин</i>	139
Некоторые вопросы работы самодеятельного народного хора. <i>Н. В. Калугина</i>	180

РАБОТА С ХОРОМ. Методика, опыт.
М., Профиздат, 1972.
208 стр.

782

На обороте тит. л. — составление
и общ. ред. сборника доц. Моск. гос. кон-
серватории Б. Г. Тевлина.
Редактор И. Н. Шеломова.
Музыкальный редактор Э. Ф. Леонов
Худ. редактор Р. А. Володи.
Художник Ю. В. Монетов
Техн. редактор Л. А. Зайцева.

Сдано в набор 21/VI 1971 г. Подл. к печати
9 II 1972 г. А 04653. Бумага тип. № 3
60×84/16—13 л. (усл. 12,09 л.)
Уч.-изд. 11,62 л. Тираж 25 000.
Цена 79 коп. Зак. 423.

1-я тип. Профиздата, Москва,
Крутицкий вал, 18.