



В.А.Самарин

ХОРОВОДЕНИЕ И ХОРОВАЯ АРАНЖИРОВКА



В. А. САМАРИН

ХОРОВОВЕДЕНИЕ И ХОРОВАЯ АРАНЖИРОВКА

Учебное пособие

*Для студентов музыкально-педагогических факультетов
высших педагогических учебных заведений*

УДК 784.5.071.2 (075.8)

ББК 85.314я73

С 17

Рецензенты:

доктор педагогических наук, профессор *Ю. Б. Алиев*;
кафедра пения и дирижирования МГОПУ им. М. А. Шолохова

Самарин В. А.

С 17 Хороведение и хоровая аранжировка: Учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений. — М.: Издательский центр «Академия», 2002. — 352 с.

ISBN 5-7695-0830-2

В пособии в соответствии с требованиями Государственного образовательного стандарта по предмету «Хороведение и хоровая аранжировка» раскрываются вопросы теории вокально-хорового искусства, а также организации хорового репетиционно-исполнительского процесса, технологии, способы управления хором, стили художественного общения и т. д. Отдельно рассматриваются принципы и методы хоровой аранжировки, конкретные приемы хоровых переложений, их преломление в связи с жанрово-стилистическими, фактурными особенностями произведения.

Может быть интересно также учителям музыки, хормейстерам.

УДК 784.5.071.2 (075.8)

ББК 85.314я73

Учебное издание

Самарин Владимир Аркадьевич

Хороведение и хоровая аранжировка

Учебное пособие

Редактор *М. М. Саломахо*

Технический редактор *Е. Ф. Коржуева*

Компьютерная верстка: *Г. Ю. Никитина*

Корректор *В. Н. Рейбекель*

Подписано в печать 19.12.2001. Формат 60×90/16. Бумага тип. № 2. Гарнитура «Таймс». Печать офсетная. Усл. печ. л. 22,0. Тираж 30 000 экз. (1-й завод 1 – 5 100 экз.). Заказ № 1299.

Лицензия ИД № 02025 от 13.06.2000. Издательский центр «Академия». 117342, Москва, ул. Бутлерова, 17-Б, к. 222. Тел./факс: (095) 330-1092, 334-8337.

Отпечатано на Саратовском полиграфическом комбинате. 410004, г. Саратов, ул. Чернышевского, 59.

© Самарин В. А., 2002

© Издательский центр «Академия», 2002

ISBN 5-7695-0830-2

Часть первая

ХОРОВОЕДЕНИЕ

І. ЗНАЧЕНИЕ ХОРОВОЕДЕНИЯ В СИСТЕМЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ УЧИТЕЛЯ МУЗЫКИ

1. Роль учителя музыки в формировании вокально-хоровой культуры детей

Несмотря на все сложности и перипетии России нынешнего времени, хоровое искусство остается жизнеспособным. Оно выдерживает соперничество со средствами массовой информации, где в настоящее время зарождаются новые виды творчества, граничащие с техногенными изобретениями (Mass-media, Internet и пр.). Ультрасовременные культуртехнологии имеют непосредственное воздействие на личность и духовный мир человека. Сегодня в России воспитательные функции средств эстетического воздействия на человека, тем более на юного человека, все еще не учитываются в полной мере. И хотя никто не отрицает значения воспитательной роли искусства, но никто и не отслеживает эстетического воздействия поп-культуры; не ставит барьеры, заслоны против низкосортной художественной продукции в области культуры, в области эстетического образования. Получается, что понятия *художественный* (позитив) и *антихудожественный* (негатив) не входят в нормативы художественно-эстетического воспитания.

Если раньше эта проблема решалась силовым путем, преимущественно средствами цензуры, а также политическими и общественными организациями (партия, комсомол, профсоюз), и при этом не всегда справедливо, то сегодня считается, что каждый образованный человек может (должен) сам определять степень позитивного или допустимый уровень негативного во всех сферах жизни, в том числе и в искусстве.

В последнее время начали больше говорить о важности эстетического воспитания в образовательной сфере, о том, что формирование нового человека зависит от комплексного подхода в области образования, что воспитательный процесс в своей последовательности — необратимый процесс и что ошибки в этом деле практически не исправляются. Поэтому проблематика изучения поп-куль-

туры (современной массовой культуры) и классического наследия находится в поле зрения музыкальной педагогики.

Хоровое пение в эстетическом воспитании людей всегда имело большое значение. Это отмечалось видными деятелями культуры, философами, мыслителями всех времен и стран. В России хоровое пение являлось частью самобытной русской музыкальной культуры, певческой по своей природе. Поддержание лучших отечественных традиций вокально-хорового исполнительства всегда основывалось на школьном обучении, так как именно в школах на самом раннем образовательном уровне существовала возможность целенаправленного вокально-хорового воспитания с одновременным решением задач музыкально-эстетического развития.

Издавна профессиональная хормейстерская деятельность и работа учителя музыки (учителя пения) в школе были едины в своем главном деле — приобщении воспитанников к музыкальной культуре путем активного вокально-хорового музицирования. Профессии дирижера и учителя музыки во многом схожи. Несмотря на то что существуют специфические отличия профессиональных установок дирижера и учителя музыки, их роднят общие педагогические приемы, воспитательная проблематика, единые учебно-методические задачи и, наконец, художественно-эстетическая направленность. Многовековой опыт музыкальной педагогики показывает, что эстетическое воспитание детей и юношества осуществляли педагоги-музыканты именно на базе хорового обучения, исходя из принципа, что музыкально-хоровое обучение носит массовый характер, учитывает различные возрастные категории, использует разнообразные обучающие программы¹ и т.д.

Заметим, что в хоровом обучении активизация происходит сразу по двум направлениям: 1) изучение музыкальной теории как в отдельной своей позиции (теория музыки, гармония, полифония, музыкальные формы, стили и жанры), так и через понимание архитектоники произведения, 2) развитие и становление индивидуальных исполнительских качеств, формирование личностного отношения к исполняемым произведениям. Последнее направление ценно тем, что активизирует развитие индивидуально-эстетического вкуса, закладывает основы для создания позитивных условий музыкально-эстетического воспитания в целом. Личностное, а точнее — личностно-артистическое отношение исполнителя к произведению формирует комплекс индивидуальных образно-эмоциональных свойств и качеств, глубоких по внут-

¹ Обращаем внимание на этот важный момент, так как именно в массовом хоровом обучении возникли множественные относительные системы сольмизации, суть которых сводилась к скорейшему усвоению основных музыкально-теоретических правил.

ренному содержанию и духовному переживанию. В свою очередь, это подкрепляется практическим (жизненным) эмоциональным личностным опытом и согласуется с ним на основе ассоциативного мышления.

Известно, что хоровое пение на уроках музыки в общеобразовательной школе составляет существенный раздел. Программные требования включают обязательные вокально-хоровые произведения, работа с которыми в конечном итоге не только решает узкопевческие задачи, но и направлена на формирование художественно-эстетической ориентации школьников. Рассматривая шире проблематику хоровой работы и привлекая примеры из практики общеобразовательных учреждений и центров детского творчества, следует указать на функционирование во внеурочное время (в условиях кружковой работы с детьми, в системе дополнительного педагогического образования) различных вокально-хоровых коллективов — ансамблей, хоров, коллективов синтезированных жанров (вокально-хореографических, вокально-театральных и др.). Наряду с другими видами художественного творчества вокально-хоровая деятельность, бесспорно, находится в числе приоритетов школьной работы с детьми, так как решает социально-воспитательные задачи сложного подросткового возраста (уводит ребят от отрицательных впечатлений, негативных действий и пр.).

Хормейстерская (вокально-хоровая) работа имеет собственные отличительные черты. Научно-аналитическое рассмотрение основных принципов хоровой работы было осуществлено в XX в. Этому способствовали труды известных российских хоровых деятелей А. В. Никольского, П. Г. Чеснокова, А. А. Егорова, обобщивших собственный опыт работы с хорами и запечатлевших устоявшиеся традиции и принципы практической работы выдающихся мастеров прошлого. С появлением этих работ принципы хоровой организации и проблематика управления хором оформились в научную, продуманную систему знаний, получившую название «Хороведение». Основным содержанием новой дисциплины явилось изучение типов и видов хоров, состава хоровых партий, элементов хоровой звучности и средств художественной выразительности, основ организации репетиционно-исполнительского процесса. Первым курс хороведения в Московской консерватории начал вести П. Г. Чесноков, собственно и давший название этому предмету. Позже хороведческие проблемы получили дальнейшее рассмотрение в трудах Г. А. Дмитревского, К. Б. Птицы, К. К. Пигрова, Д. Л. Локшина, В. Г. Соколова, В. И. Краснощекова, П. П. Левандо, К. Ф. Никольской-Береговской, В. Л. Живова, Б. М. Критского, А. И. Ушкарева и других.

В XX столетии проблематика работы с хором легла в основу многих научно-методических исследований. Известные деятели хорового искусства и педагоги-практики, такие, как Л. М. Абе-

лян, Ю. Б. Алиев, О. А. Апраксина, Л. Б. Бартенева, Л. М. Жарова, Т. Н. Овчинникова, В. С. Попов, В. И. Сафонова, Г. А. Струве, Г. П. Стулова и многие другие, освещали проблемы вокальной работы с детьми, вопросы организации хорового процесса. Многие публикации фиксировали результаты экспериментальных исследований, проведенных на различных возрастных уровнях с привлечением смежных наук — эстетики, педагогики, физиологии, психологии и акустики. Широко применялись методики по освоению музыкальной грамотности — развитию музыкального слуха, музыкальной памяти, чувства ритма и т. д. Создавались многочисленные методические пособия, рассчитанные на работу с детьми дошкольного и младшего школьного возраста.

В 1990-е гг. в связи с переменой социального устройства в России со всей очевидностью обозначился кризис, поразивший страну в целом и культуру в частности. По данным социологических исследований, проявились тенденции вытеснения эстетических потребностей, художественных ценностей на последние места в иерархии основных содержательных компонентов молодежного сознания. Но одновременно с негативными явлениями в культурной жизни страны постепенно накапливаются иные, прогрессивные изменения. Академик Б. Т. Лихачев писал: «Обновление общественных отношений в нашем обществе закономерно и неизбежно повлекло за собой изменение духовно-нравственных ориентиров, идеалов, содержания всех форм общественного сознания. В сознании людей происходит переоценка нравственно-эстетических ценностей; возвращение к историческим духовно-нравственным истокам; расширение интеллектуального кругозора за счет плюралистического отношения к авторам и идеям, находившимся под подозрением; освобождение от идеологической зашоренности, давления идейных догм и стереотипов; уход от негативного в прошлом и противостояние не менее негативному в сегодняшней общественной жизни»¹.

В эти годы появилась возможность создания экспериментальных образовательных учреждений — школ-лабораторий эстетического направления, в которых практически исследуется возможность более широкого использования в каждом классе школы хорового пения (с увеличенным объемом учебного времени) и введения дополнительных специальных музыкальных дисциплин — сольфеджио, постановки голоса, игры на фортепиано и народных инструментах, музыкальной литературы, ритмики. Хоровые коллективы некоторых школ-лабораторий, хоровых школ, музыкальных студий, а также внешкольных учреждений — дворцов и домов творчества и досуга детей успешно ведут музыкально-просветительскую деятельность.

¹ Лихачев Б. Т. Философия воспитания. — М., 1995. — С. 5.

С возникновением частных школ, гимназий, лицеев перестала существовать единая общеобразовательная школа с унитарным подходом. Появилась свобода выбора статуса образовательного учреждения, свобода разработок авторских программ. Преподавание предметов эстетического цикла начиная с 1990-х годов стало осуществляться на вариативной основе. При существующей государственной программе музыкального воспитания в общеобразовательной школе в различных регионах России создавались и использовались программы, учитывающие специфику, традиции и фольклорную основу национального музыкального образования (например, в бывших автономных республиках). Были разработаны альтернативные учебные программы, ориентированные на изучение хоровой культуры в достаточно большом объеме, в том числе с обширным репертуаром духовной музыки.

На рубеже XX—XXI вв. в детском хоровом исполнительстве намечаются новые позитивные явления. В Москве и других городах России регулярно проводятся научно-методические конференции по проблемам детского хорового воспитания, организуются массовые фестивали детского хорового творчества.

Многие ведущие детские хоровые коллективы ведут активную концертную работу, выступают в лучших концертных залах России. Репертуары детских хоровых коллективов пополняются произведениями самых разных композиторских школ — от старинной классической музыки до современных песенных композиций.

Детская хоровая культура всегда держалась во многом благодаря энтузиазму и преданности педагогов — хормейстеров, учителей музыки, ведущих вокально-хоровую работу в детских школьных учреждениях. Оптимизация современного детского вокально-хорового исполнительства вызвана естественной потребностью сохранения традиций отечественной певческо-хоровой культуры.

2. Принципы антропоцентрического подхода к вокально-хоровому воспитанию

В конце XX в. проявились черты нового, гуманистического подхода в эстетическом образовании и воспитании детей. Современная педагогика имеет гуманистическую направленность. Гуманистическая педагогика связана прежде всего с ненасильственным отношением к человеку, к природе (педагогика ненасилия), с осознанием человека как творческой личности (холическая, или интегральная, педагогика). Усиление гуманистического педаго-

гического мышления — один из важнейших путей «очеловечивания, облагораживания и духовного возвышения общества»¹.

В фокусе указанного направления стоит антропоцентрический подход в воспитании детей и юношества. Личностные ориентиры ребенка и его креативная доминанта рассматриваются в качестве конечной цели воспитательно-образовательного процесса. В этом смысле на первый план выступает формирование в объекте воспитания свойств, обусловленных предназначенностью этого объекта для человеческого общества.

Гуманистическая педагогика предлагает использование личностно-ориентированных технологий — гуманно-личностной технологии, технологии сотрудничества, технологии свободного воспитания. Конкретная технология коллективной творческой деятельности предполагает реализацию саморазвития личности, когда культивирование и саморазвитие гуманных качеств, гармония любви к себе и к людям корректируются устремленностью к решению конкретной задачи. В современной педагогике выделяют понятие *технократического* подхода учителя к организации и осуществлению педагогического процесса. Считается, что такой подход вызывает затруднения в реализации основополагающих идей технологии гуманизации, воспитания и образования школьников, в овладении инновационными гуманистически ориентированными педагогическими технологиями. «Для технократического мышления характерен взгляд на человека как на обучаемый, программируемый компонент системы, как на объект самых разных манипуляций, а не как на личность. В результате нередко наблюдается на практике авторитарный стиль общения учителя и учеников, воспитание в учениках конформизма, ориентация на некий средний уровень»². Технократический подход в вокально-хоровом обучении — наиболее уязвимый момент, так как разрушает обоюдность творческого союза дирижера и певца. При этом эмоциональная отзывчивость ребенка существенно снижается.

Современные технологии гуманизации воспитания и образования предполагают формирование так называемой методологической культуры в среде учителей-хормейстеров. Методологические знания стимулируют готовность к творческому решению педагогических задач и развитие научно-педагогического мышления, а также стремление к освоению новых для музыканта областей теории и практики технологии гуманизации образования и воспитания школьников. Инициирование методологического процесса ле-

¹ Амонашвили Ш. А. Проспект издания «Антология гуманной педагогики». — М., 1998. — С. 6.

² Загрекова Л. В. Роль методологической подготовки учителя в развитии гуманистически ориентированных технологий образования // Современные проблемы гуманистической педагогики (методологические, научно-теоретические, технологические): Опыт и перспективы развития. — Рязань, 1999. — С. 20–21.

жит в сфере деятельности школьного учителя музыки. Знания (предметные, музыкально-теоретические, хорового репертуара и пр.) более успешно приобретаются детьми путем самостоятельных «открытий» и «изобретений» (В. А. Сластенин, В. Э. Тамарин и др.). Наиболее ярко это проявляется в случае сопереживания детьми эмоционального образа произведения: персонифицированное, личностное «проживание» художественного образа закрепляет выработанные исполнительские приемы, навыки. Содержание методологической культуры включает научно-педагогическое мышление, умение принимать профессионально обоснованные, нестандартные и новаторские решения.

Работа хормейстера с детским хором имеет свою специфику, педагог обязательно учитывает возраст детей, их интересы. Отзывчивость души ребенка столь непосредственна и непредсказуема, что работать с детским хором, имея некие готовые рецепты, просто невозможно. С детской аудиторией хормейстер работает с большей отдачей, с пониманием психологических, физиологических особенностей детей. Дирижер должен найти такую форму общения с ребятами, при которой бы выполнялись вокально-хоровые задачи, поддерживался интерес детей, а на репетициях существовал особенный эмоциональный тонус, сообразный художественным задачам. Радость детского творчества уникальна по своей сути — и в этом важная характеристика феномена детского хорового творчества.

Чрезвычайно важны в работе с детским хором закономерные связи, определяемые критериями всеобщности и повторяемости. Так, всеобщность определяет проявление системных закономерностей в любом детском вокально-хоровом коллективе, а повторяемость — способность проявления закономерных связей в повторяющихся или аналогичных ситуациях. Немаловажными в хоровом процессе являются и казуальные (т. е. случайные) связи, которые подчас не могут быть предопределены и во многом носят ситуативный характер. Казуальные связи естественны в творческом взаимодействии с детьми, так как детский хоровой коллектив — это живой организм, постоянно растущий и изменяющийся.

3. Содержание курса

Структура курса *Хороведение* направлена на выявление главных положений области знаний хорового искусства в соотношении с особенностями управления хоровым коллективом. Объектом хороведения являются теоретические основы хорового искусства, в которых исследуются приемы и методы организации хорового коллектива и управления им. Основной целью хороведения является подготовка молодых дирижеров к практической работе с хором.

Хороведение предполагает взаимную согласованность содержания образования с дирижерско-хоровыми предметами — хорovým классом (хоровое пение), хоровым дирижированием, хоровой литературой, чтением хоровых партитур и др., а также со специальными историко-теоретическими предметами — музыкознанием, теорией музыки, сольфеджио, гармонией, полифонией и анализом форм. Немаловажными являются связи с науками педагогико-психологического цикла — педагогикой, психологией, а также физиологией детей школьного возраста. Точками соприкосновения указанных дисциплин являются определяющие положения, а также комплекс знаний, умений и навыков как необходимых составляющих инновационного потенциала будущего хормейстера детского хорового коллектива.

Содержание хороведения как учебного предмета составляют:

- методические принципы организации хорового коллектива (в том числе детского хора, ансамбля);
- специфические особенности школьной хоровой работы, возрастные особенности детей, их психология и физиология;
- классификация певческих голосов и необходимых элементов хоровой звучности;
- приемы и методы работы дирижера над партитурой;
- методология управления хором, технологии и способы хоровой работы, стили художественного общения, функции дирижера.

Направленность познавательных процессов в хороведении способствует определению методологических основ репетиционно-исполнительского процесса, а на практике — использованию приемов и средств в выработке наилучшей ансамблевой звучности и убедительных художественных результатов.

II. ХОРОВОЙ КОЛЛЕКТИВ

1. Профессиональное и любительское творчество

Как уже было сказано, изначально хоровое исполнительство было любительским и лишь благодаря особым историческим условиям обрело формы профессионального искусства. Отсюда произошли два основных вида хоровой деятельности — профессиональный и любительский, а также и собственные названия — профессиональные и любительские (народные, самодеятельные) хоры. Под первым видом понимают хоровую деятельность, осуществляемую профессионально — на постоянной основе (ежедневно), с привлечением специально обученных певцов (работа которых оплачивается в зависимости от профессионального уров-

ня). В деятельности профессиональных хоровых коллективов на особом месте стоят задачи музыкального просвещения и исполнительства. Профессиональный хоровой коллектив придерживается графика в разучивании и исполнении различных произведений в определенных концертных залах с конкретными исполнителями, оркестрами и т. д.

В конце XX в. в России успешно функционировали многие профессиональные хоровые коллективы, в том числе: Государственный академический русский хор им. А. В. Свешникова (рук. И. Д. Раевский); Государственная академическая хоровая капелла России им. А. А. Юрлова (рук. С. Д. Гусев); Государственная академическая певческая капелла С.-Петербурга (рук. В. А. Чернушенко); Московский государственный хор (рук. А. Д. Кожевников); Государственная академическая симфоническая капелла России (рук. В. К. Полянский) и др.

Любительские хоры состоят из певцов-непрофессионалов. Вся история хоровой культуры основана на деятельности таких любительских (самодеятельных) хоров. Активность самодеятельного творчества была настолько велика, что способствовала образованию певческих хоровых объединений, обществ, таких, как Орфенон, Лидертафель, Русское хоровое общество, Всероссийское хоровое общество и пр.¹

Занятия в любительских хорах не столь регламентированы, как в профессиональных, и проводятся два-три раза в неделю. Обычно качественный уровень этих хоров несколько ниже, чем профессиональных. Однако выдающиеся любительские коллективы достигают высокого мастерства. К таковым следует отнести хор Дома культуры им. П. И. Горбунова (Москва), Хор молодежи и студентов (Москва, рук. Б. Г. Тевлин), Камерный хор Московской консерватории, преобразованный в Государственный камерный хор и позже в Симфоническую капеллу (рук. В. К. Полянский), Камерный хор Московского государственного университета (рук. В. Я. Новоблаговещенский), Камерный хор «Гаудеамус» Московского высшего технического университета им. Н. Э. Баумана (рук. В. Л. Живов), Камерный хор Хорового общества Ленинграда (рук. В. И. Нестеров), Камерный хор ДК пищевой промышленности (С.-Петербург, рук. В. А. Чернушенко), Камерный хор Горьковского хорового общества (рук. Л. К. Сивухин), образованный в 1994 г. новый Камерный хор Московской консерватории (рук. Б. Г. Тевлин) и др.

¹ Более подробно о развитии отечественного и зарубежного певческого искусства см.: Локшин Д. Л. Замечательные русские хоры и их дирижеры. — М., 1963; Краснощеков В. И. Вопросы хороведения. — М., 1969; Ильин В. П. Очерки истории русской хоровой культуры второй половины XVII — начала XX века. — Ч. 1. — М., 1985; Осеннева М. С., Самарин В. А., Уколова Л. И. Методика работы с детскими вокально-хоровыми коллективами. — М., 1999.

2. Направления в хоровом пении

В хоровом исполнительстве принято различать основные направления — *академическое* и *народное*, характеризующиеся качественными различиями в манерах исполнения.

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

Народный хор — вокальный коллектив, исполняющий народные песни с присущими им особенностями (хоровая фактура, голосоведение, вокальная манера, фонетика). Народные хоры, как правило, строят свою работу на основе местных или областных певческих традиций. Этим определяется разнообразие составов и манеры исполнения народных хоров. Следует различать народный хор в натуральном бытовом виде от специально организованного, культивированного народного хора, профессионального или самодеятельного, в котором пользуются и сочинениями в народном стиле.

Народное хоровое пение каждой национальной культуры имеет свои отличительные особенности. Русской народной хоровой культуре близки хоровые традиции славянских народов — украинского, белорусского, а также традиции некоторых народностей, населяющих Россию, — коми, чувашей, карел, удмуртов и др. Близость приграничных национальных хоровых культур является следствием исторического интеграционного процесса.

Русский народный хор комплектуется из голосов всех видов, разделенных на I и II сопрано, I и II альты, I и II тенора, I и II басы, и имеет следующее подразделение голосов: высокие, средние, низкие женские и мужские. Также возможны функциональные выделения отдельных голосов с партиями импровизаторов, ведущей группы, подголосков и т.д. Диапазон каждого из них около октавы. Голоса певцов народного хора отличаются резким разграничением регистров, большей открытостью звука. Жанровыми признаками русских народных хоров являются: опора на местную или областную традицию бытового хорового пения; использование натурального регистрового звучания голосов; подголосочно-полифонический распев песни как основы хорового многоголосия; сочетание пения с пантомимой и хореографией. Народные хоры (особенно в сельских местностях) работают на импровизации и используют устные традиции передачи песенного репертуара. Распетые произведения не имеют определенного

количества голосов, или, иначе говоря, строго фиксированной хоровой партитуры. Песня «разводится» певцами на голоса. Наиболее удачные подголоски отбираются и сохраняются при последующих исполнениях. В результате импровизационного начала пение народного хора в своей сути имеет признак *гетерофонного* исполнения, т. е. совместного исполнения мелодии, в основе своей одноголосной, с эпизодически возникающими созвучиями («расщеплениями» унисона). Чаще всего народный хор поет на эстраде без дирижера. Многие народные хоры называются *ансамблями песни и танца*. Важную часть их деятельности составляет пропаганда национального искусства (например, ансамбли песни и танца суверенных республик Российской Федерации — Татарии, Карелии, Коми, Удмуртии и т. д.)¹.

Заметим, что в последнее время в ансамблево-хоровой практике появилось промежуточное, своего рода синтетическое направление, основанное на использовании смешанной манеры пения — академической и народной. Это допускается для того, чтобы расширить границы концертного репертуара и иметь возможность исполнять произведения народного и классического жанров.

3. Формы хорового исполнительства

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

Название *капелла* хор получил от места, где размещались певчие; в Средние века капеллой назывались католическая часовня и придел в церкви. Впоследствии это название закрепилось за хором. Первоначально капеллы были только вокальными, без участия инструментов. С тех пор многоголосное хоровое пение без инструментального сопровождения, в котором основное внимание обращалось на певучесть и самостоятельность голосов, на гармоничность общего звучания, стали называть пением *a cappella*.

В настоящее время капеллой называют некоторые профессиональные, а также любительские хоровые коллективы. Капеллами также называют хоры мальчиков.

Камерный хор — новая форма современного музыкального исполнительства. Небольшое количество участников камерного хора (максимальная численность — 30—40 человек) компенсируется их подготовленностью. Как правило, это профессионально обученные певцы, которые сочетают качества солиста-вокалиста и хорового

¹ Более подробно о специфике работы народного хора см. в кн.: Калугина Н. В. Методика работы с русским народным хором. — М., 1977; Руднева А. В. Русский народный хор и работа с ним. — М., 1974.

певца. Камерные коллективы способны исполнять чрезвычайно сложные произведения, обладают особой тонкостью, детализацией исполнения, динамической и ритмической гибкостью.

В камерных хорах применяется смешанная (поквартетная) расстановка певцов. Это способствует созданию объемного звучания, раскрывает творческую активность певцов. В репертуаре камерных хоров — преимущественно старинная (западноевропейская) и современная музыка, а теперь нередко и русская церковная музыка.

В последнее время наметились новые формы камерного хорового исполнительства, и связаны они со сценографической трактовкой хоровых произведений. В конце XX в. возникли следующие коллективы: «Московский камерный хоровой театр» (рук. Б. Певзнер), саратовский «Театр хоровой музыки» (рук. Л. Лицова), «Владимирский театр хоровой музыки» (рук. Э. Маркин).

Оперные хоры возникли в начале XVII в. В 1600 г. во Флоренции была поставлена опера Я. Пери «Эвридика», в которой принимал участие мадригальный хор. В опере-серия (опера-seria, «серьезная опера», XVII—XVIII вв.) хор почти отсутствовал, в опере-буффа (опера-buffa, «комическая опера», XVIII в.) появлялся эпизодически. В операх Х. Глюка, Л. Керубини роль хора как носителя образа народа начинает усиливаться, однако хоровые сцены в них часто имеют ораториально-статичный характер. В оперных спектаклях более позднего периода хору зачастую отводится большая роль в драматургическом развитии действия. Оперные композиторы-классики (В. А. Моцарт, Л. ван Бетховен, Дж. Верди, М. И. Глинка, А. П. Бородин, М. П. Мусоргский, Н. А. Римский-Корсаков, П. И. Чайковский, Э. Ф. Направник и др., а в XX в. — Б. Бриттен, Д. Д. Шостакович, С. С. Прокофьев, Д. Б. Кабалевский, Т. Н. Хренников и др.) в своих оперных партитурах возлагали на хор большие художественно-исполнительские задачи.

Оперные хоры существуют в составах оперных и музыкальных театров наряду с певцами-солистами, балетной труппой и оркестром. Комплектность хоровых партий таких хоров — сопрано, альты, тенора, басы; численность — 25—40 певцов. В ведущих оперных театрах — до 100 певцов, как, например, в Большом театре.

Отличие оперного хора от любого другого заключено в специфике оперного жанра как синтетического вида искусства, где певцы хора выполняют на сцене определенные актерско-ролевые задачи. При этом исполняемый певцом хоровой голос (хоровая партия) выучивается обязательно наизусть в точном соответствии с требованиями ансамблирования, строя, точного интонирования и других компонентов хоровой звучности. Об этом писал еще Н. А. Римский-Корсаков: «Хор разучивается для оперы наизусть, а для концертного исполнения почти что наизусть. Намеченные автором деления хормейстер имеет возможность выполнять, так или иначе увеличивая или уменьшая численность исполнителей

той или другой партии. Сверх того, он имеет полную возможность, изменяя несколько динамические оттенки, уравнивать силу голосов деленных и неделенных. Оттенки движущегося по сцене хора никогда не могут быть столь тонки, как оттенки разнообразных тембров оркестра, сидящего на одном месте и играющего с листа»¹.

В дополнение отметим, что специфические трудности в работе оперного хорового певца также вызваны театральными аксессуарами, какими служат костюмы, грим, реквизит.

Сценическое расположение хора (т.е. сценические мизансцены), при котором хор не видит дирижера, а также *закулисные хоры* (когда местонахождение хора в момент исполнения вне пределов зрительного контакта с дирижером — за кулисами, за сценой) обуславливают необходимость так называемых передач дирижерского темпа, проводимых из-за кулис хормейстерами. При этом любопытен один момент — с целью обеспечения синхронности исполнения хора с оркестром хормейстер производит некоторое упреждение дирижерских «точек», большее или меньшее, в зависимости от глубины размещения хора за сценой. К примеру, при глубоком размещении хора за сценой (на далеком расстоянии от оркестра и дирижера, с учетом «съедания» звука одеждой сцены) звучание хора может быть запаздывающим, с некоторым отставанием по отношению к оркестру при одинаковом следовании оркестра и хора руке дирижера. Поэтому хормейстер использует прием упреждения дирижерской точки, дирижируя хором, например, на $\frac{1}{32}$ длительности или в другом случае на четверть секунды раньше. Техника передачи при исполнении закулисных хоров целиком зависит от акустических условий театрально-сценического помещения и требует от хормейстера выработки определенных навыков.

В прошлом для развития большей уверенности и самостоятельности в некоторых коллективах певцы обучались тактированию, так как участнику оперного хора в ходе спектакля необходимо правильно «читать» руку дирижера. Теперь подготовкой певцов для оперных и других хоров занимаются образовательные учреждения (музыкальные училища, консерватории), в которых будущие артисты хора наряду с постановкой голоса (вокал) изучают элементы техники дирижирования, основные составляющие хорового ансамбля, сценическое движение и актерское мастерство².

Ансамбль песни и танца (пляски), как видно из названия, свидетельствует об объединении вокального и хореографического жанров. Синтетическая форма таких ансамблей коренится в народном

¹ Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки. — РМИ, 1913. — С. 179.

² В истории отечественной музыкальной культуры имеются свидетельства существования самодеятельных оперных театров. В 1950—1980 гг. функционировал в московском Центральном дворце культуры железнодорожников (ЦДКЖ) уни-

искусстве с глубокой древности. В профессиональном исполнительстве ансамбли песни и танца (ансамбли песни и пляски) занимают значительное место. Выступления их зачастую носят характер театрализованных представлений с единым драматургическим развитием. Принципы работы хоровой группы ансамбля песни и танца схожи с принципами работы хора музыкально-оперного театра.

Ансамбли песни и танца в СССР стали возникать с 1930-х гг. в среде национальных народных, военных (армейских), а также молодежных (детских) коллективов.

Армейские ансамбли песни и пляски, как специфическая форма профессионального исполнительства, были организованы во многих воинских частях, подразделениях, родах войск в СССР. Первый Красноармейский ансамбль песни и пляски возник в 1928 г., теперь он именуется Дважды краснознаменный им. А. В. Александрова ансамбль песни и пляски Российской Армии (худ. рук. В. А. Федоров). В его составе в настоящее время многоголосный мужской хор, группа солистов-вокалистов, оркестровая и танцевальная группы.

Дополнительно отметим, что в последнее время хоры некоторых армейских ансамблей песни и пляски (различных военных округов) имеют смешанный четырехголосный (С, А, Т, Б) вид, т. е. к пению привлекаются не только мужчины, но и женщины. Армейские ансамбли песни и пляски поют в академической манере.

Получили также распространение детские ансамбли песни и пляски, например: Ансамбль песни и пляски Московского городского Дворца пионеров (в настоящее время — Ансамбль песни и пляски им. В. Локтева), Ансамбль песни и танца Центрального Дома детей железнодорожников (худ. рук. С. Дунаевский) и др.

В истории музыкального исполнительства существовали хоровые коллективы, именовавшиеся ансамблем, как, например, Ансамбль советской песни Всесоюзного радио и Центрального телевидения (1952—1983).

Хоровые студии. С конца 1950-х гг. создаются детские хоровые студии, которые стали новым массовым явлением в организации хорового воспитания детей. Хоровые студии повлияли на возник-

кальный коллектив — Народный оперный театр, бывший, по существу, самодеятельным. Об этом с полным основанием говорит автор настоящей книги, работавший в середине 1970-х гг. в театре в качестве концертмейстера и хормейстера. В репертуаре театра были такие названия, как «Евгений Онегин» и «Пиковая дама» П. И. Чайковского, «Риголетто» Д. Верди, «Паяцы» Р. Леонкавалло, «Зори здесь тихие» К. В. Молчанова и др. Спектакли давались с периодичностью два раза в месяц. Ведущие сольные партии исполнялись самодеятельными артистами, впрочем, профессионально обученными, но в тот момент не работавшими по певческой специальности. Оркестр приглашался из числа музыкантов московских музыкальных театров. В хор принимались певцы, часто не имевшие музыкальной подготовки, однако хоровые партии с ними выучивались с параллельным изучением основ музыкальной грамоты, актерского мастерства.

новение других форм обучения — музыкальных студий и хоровых школ в образовательных учреждениях систем Министерства культуры и Министерства образования, а также по существу специализированных хоровых отделений в детских музыкальных школах. Детские хоровые студии создавались при дворцах культуры (дворцах пионеров и школьников и т.д.) и имели единую организационную форму: основная работа с детьми велась на хоровых занятиях. В студиях в зависимости от контингента могли функционировать несколько хоров — старший, средний, младший, дошкольный и пр. Большинство известных детских хоров («Пионерия», «Весна», «Веснянка», «Радость» и т.д.) прошли период активной студийной деятельности и теперь преобразованы в вокально-хоровые школы. Студийные программы обучения предусматривали уроки сольфеджио, музыкальной литературы, музыкального инструмента и были равноценны учебным программам детских музыкальных школ.

Учебные хоры создаются в образовательных учреждениях: в детских музыкальных школах и школах музыкально-эстетического воспитания, в средних специальных учебных заведениях — музыкальных и музыкально-педагогических училищах (колледжах), в высших учебных заведениях — консерваториях, институтах, академиях — и служат развитию профессиональных навыков обучающихся. Основные задачи учебного хора: знакомство с вокально-хоровым репертуаром (составленным из произведений различных стилей, эпох, жанров, обработок народных песен и т.д.); развитие индивидуальных певческих навыков; активное изучение приемов и навыков практической работы с хором. Состав учебных хоров целиком зависит от особенностей данного образовательного учреждения. Хоры могут быть различные — больших и малых составов, т.е. курсовые и сводные, однородные и смешанные, камерные.

При учебных заведениях создаются и существуют *самодетельные* любительские хоровые коллективы, в которых принимают участие студенты и преподаватели учебных заведений. Такая форма хорового исполнительства распространена повсеместно. В России известны уже упоминавшиеся выше Камерный хор Московской консерватории, Камерный хор МВТУ им. Н.Э.Баумана «Гаудеамус», Мужской хор МИФИ, Камерный хор МГУ и др.

4. Хор как совокупный субъект художественно-исполнительского процесса

Одним из важных и постоянно рассматривающихся в хороведческой литературе является вопрос, касающийся определения хора, — «Что такое хор?». Это определение зачастую связы-

вается с разрешением специфических проблем хоровой звучности, с наличием комплекса необходимых условий для существования и деятельности хорового коллектива. В характеристике хора заключены теоретическое обоснование основ хорового исполнительства и обязательные условия нормального функционирования хорового коллектива. Корректность определения «Что такое хор?» выражается, прежде всего, профессиональными достоинствами коллектива. Иначе говоря, некорректно считать хором коллектив, который не обладает навыками ансамблевого и стройного пения, который немусыкален и, что существенно, не в состоянии доставить слушателям эстетического удовлетворения.

Обратимся за подтверждением к словам П. Г. Чеснокова¹ из его книги «Хор и управление им»: «Хор *a cappella* представляет собой полноценное объединение значительного числа человеческих голосов, способное передавать тончайшие изгибы душевных движений, мыслей и чувств, выраженных в исполняемом сочинении. Хор — это такое собрание поющих, в звучности которого есть строго уравновешенный ансамбль, точно выверенный строй и художественные, отчетливо выработанные нюансы»².

А. А. Егоров³ в своем труде «Теория и практика работы с хором» характеризует хор следующим образом: «Хором называется более или менее многочисленная группа певцов, исполняющих вокально-хоровое произведение. При этом каждая партия поется несколькими однородными голосами. Этим хоровой коллектив как вокальная организация значительно отличается от камерного вокального ансамбля (дуэта, трио, квартета и т. д.), в котором каждая отдельная партия всегда поручается только одному исполнителю. Наиболее типичным, чистым видом хорового коллектива

¹ Чесноков Павел Григорьевич (1877—1944) — композитор (ученик С. Н. Василенко), автор духовно-музыкальных сочинений и литературных работ («Хор и управление им»), хоровой дирижер; помощник регента Синодального хора (1901—1904), преподаватель Синодального училища (1895—1904), дирижер Государственной академической хоровой капеллы (1922—1927) и хора Пролеткульта (1928—1932), профессор Московской консерватории (1920—1929, 1932—1944).

² Считается, что нюансы не являются специфическим качеством хорового звучания и относятся к области общих музыкально-выразительных средств (см. книгу П. П. Левандо «Хоровая фактура»). С нашей точки зрения, в хоровой звучности большое значение уделяется осмысленному произношению поэтического текста, правильной артикуляции. В этом смысле вокально-хоровая дикция может быть причислена к элементам хоровой звучности как неотъемлемый компонент всего комплекса ансамбля, строя и дикции.

³ Егоров Александр Александрович (1887—1959) — выпускник Придворной певческой капеллы (1907), композитор, хоровой дирижер; преподаватель хорового пения и музыки в школах Петербурга (1907—1914) и Могилева (1914—1917), организатор Народной консерватории в Гомеле (1918—1919); профессор Ленинградской консерватории (1920—1952); автор хороведческих исследований — «Основы хорового письма» (1939), «Теория и практика работы с хором» (1951), «Очерки по методике преподавания хоровых дисциплин» (1958).

является хор *a cappella*, т.е. коллектив, поющий без инструментального сопровождения. Другой вид хорового коллектива — хор с сопровождением фортепиано, ансамбля инструментов или же оркестра — является уже не вполне самостоятельным: он делит свои исполнительские задачи с инструментальным сопровождением. Хор *a cappella* — это своеобразный вокальный оркестр, который на основе синтеза звука и слова передает своими богатыми красками художественные образы музыкального произведения».

Заметим, что хороведение на современном этапе рассматривает определение хора значительно шире; охватывает многие проблемы, не только хороведческие, но также включающие понятия из области теории и эстетики хорового исполнительства, дирижирования (как управления исполнительским процессом), вокальной методологии, методики работы с хором и др. Интегративная сущность хороведческой проблематики выражена сложностью хорового исполнительского процесса, что, разумеется, влечет за собой высокий уровень знаний, практических умений и навыков хорового дирижера в достижении необходимых эстетических результатов.

Современное определение хора включает в себя ряд главных компонентов, существующих только во взаимосвязи друг с другом. Чрезвычайно важно, что ни одно из перечисленных ниже свойств не существует обособленно — все компоненты между собой тесно взаимосвязаны и находятся в постоянном согласии.

1. Хор как музыкальная организация представляет собой вокально-исполнительский коллектив, объединенный и организованный творческими целями и задачами. Важным принципом здесь является коллективное начало.

2. Хор является большим по количеству участников вокальным ансамблем, состоящим из хоровых партий. Базисной основой каждой хоровой партии служит *унисон*, который предполагает полную слитность всех вокально-хоровых компонентов исполнения — звукообразования, интонации, тембра, динамики, ритма, дикции. Таким образом, раскрывается еще одна составляющая часть понятия *хор* — *ансамбль вокальных унисонов*.

3. Пение хора всегда выражено различными формами музицирования — без сопровождения (*a cappella*) и с сопровождением. В зависимости от способа интонирования в натуральном или темперированном строе, а именно такие ощущения в хоровом интонировании соответствуют пению *a cappella* и с сопровождением, определяется роль верной и точной *интонации*. Интонирование и ансамблирование в хоре — основные условия профессионально грамотной работы с хором.

Слаженный хоровой коллектив всегда воспринимается своего рода «вокальным инструментом» (наподобие любого музыкального инструмента). Но, например, если скрипка или виолончель настраивается непосредственно перед игрой и потом в течение

исполнения музыкант редко влияет на особенности и качество настройки инструмента (не будем путать с интонированием!), а при игре, допустим, на фортепиано исполнитель просто не в состоянии воздействовать на интонацию потому, что она задана, то хор как вокальный инструмент, состоящий из множества вокальных голосов, требует к себе постоянного и систематического внимания хормейстера в настройке и интонировании на протяжении всего периода работы — от распевания до концертного выступления.

Настройка и интонирование хора зависят от мастерства и обученности участвующих в хоре певцов и от профессиональных качеств дирижера-хормейстера, его воли, знаний, опыта. Настройка и интонирование хора всегда сопряжены с выполнением множества различных взаимосвязанных задач — от организации певческо-хорового процесса и воспитания (обучения) певцов до выстраивания собственно хоровой звучности с выявлением проблем ансамблирования и строя. Наиболее важные задачи выстраивания хора лежат в области правильно организованной вокально-хоровой работы с певцами — создания ансамбля вокальных унисонов, высотного единообразия поющих звуков, тембрового единства и т. д.

4. Органическое объединение музыкального и литературно-поэтического начал. Синтез этих двух видов искусств привносит в хоровое творчество специфические особенности. Наряду с проблемами ансамбля и строя среди них выделяются следующие: вокальная протяженность слова, имеющего смысл и образное наполнение, и правильность литературного произношения в момент пения; сочетаемость драматургии музыкальной линии и поэтического текста; решение задач музыкально-литературной интерпретации в коллективном исполнении и многое другое.

5. Хоровая партия

Считается, что основной и минимальной в количественном отношении структурной единицей хора является *хоровая партия*. Она представляет собой согласованный ансамбль певцов, голоса которых в своих общих параметрах относительно одинаковы по диапазону и тембру. Именно с хоровой партией (группы певцов) начинается строительство хоровой звучности во множестве аспектов. Хоровая партия представляет собой начальный объект работы дирижера в установлении ансамбля и строя, в художественной отделке произведения. В связи с этим обнаруживается проблема наименьшего количества певцов (голосов) в хоровой партии (3—4 певца), а также их тембрового и динамического равновесия. П. Г. Чесноков предлагает считать минимальным количеством хоровой партии 3 человека, или, как он пишет, «три умелых пев-

ца», и связывает это с применением цепного дыхания: когда один из певцов будет брать дыхание, то поющих в хоровой партии остается двое; если бы партия состояла из 2 певцов, то на момент возобновления дыхания одним из певцов другой оставался бы в единственном числе, т.е. на положении солиста.

В. И. Краснощеков¹ в книге «Вопросы хороведения» указывает дополнительную причину минимального количества поющих в партии, причину физико-акустического свойства: в случае несоответствия высоты звучания двух голосов третий заполняет «середину» унисона, тем самым препятствуя его расщеплению².

Существует также и другая точка зрения на минимально количественный состав партии, предложенная А. А. Егоровым в книге «Теория и практика работы с хором». В ней автор приводит цифру минимального количества певцов в партии — 4, оговаривая, что наименьшее число певцов в хоре — 16, по 4 певца на каждую партию — сопрановую, альтовую, теноровую, басовую.

6. Типы хоров

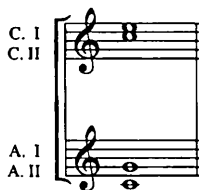
Под определением *тип хора* понимают характеристику исполнительского коллектива по составляющим группам певческих голосов. Известно, что певческие голоса распределяются на три группы — женские, мужские и детские. Таким образом, хор, объединяющий голоса одной группы, называется *однородным*, а хор, имеющий комбинации из женских (или детских) и мужских голосов или певческих голосов всех групп, — *смешанным*. В исполнительской практике распространены четыре типа хоров: *женские, мужские, детские, смешанные*.

П. Г. Чесноков различает однородные типы хора и полный смешанный хор.

Однородные типы хора:

а) хор женских или детских голосов — I сопрано, II сопрано (или меццо-сопрано), I и II альты (или контральто) (пример 1):

Пример 1



¹ Краснощеков Виктор Иванович (1923) — хоровой дирижер, профессор Московской консерватории, автор учебника «Вопросы хороведения» (1969).

² Ярким примером этого утверждения может служить факт наличия «хора трех струн» у фортепиано, рояля в среднем и высоком регистрах.

б) хор мужских голосов — I тенора, II тенора, баритоны, басы и октависты (пример 2):

Пример 2



В результате соединения однородных хоровых групп получается полный смешанный хор, который состоит из девяти партий — I сопрано, II сопрано, I альты, II альты, I тенора, II тенора, баритоны, басы и октависты. Расположение аккорда для полного смешанного хора будет следующим (пример 3):

Пример 3



Структуризация хоровой звучности по слоям. Н. А. Римский-Корсаков и П. Г. Чесноков определили важные параметры структурирования хоровой звучности по слоям хоровых голосов. Эта классификация объединила в один комплекс различные стороны хоровой органики — типы хоров, регистровые особенности хоровых партий, распределение хоровой звучности на слои верхних, средних и нижних голосов сообразно оркестровой традиции. Структуризация хоровой звучности по слоям действительно представляется важным принципом, так как закладывает основы для решения проблем ансамбля и строя в хоре.

Н. А. Римский-Корсаков¹ в своей книге «Основы оркестровки» писал: «Для получения тесного расположения аккорда с ровной и полной звучностью, в особенности в *forte*, прибегают к разделению голосов следующим образом:

Soprani I
Soprani II

¹ Римский-Корсаков Николай Андреевич (1844—1908) — композитор, дирижер, профессор Петербургской консерватории (1878—1908); помощник управляющего Придворной певческой капеллой (1883—1894). В книге Римского-Корсакова «Основы оркестровки» обозначены важные позиции организации хоровой звучности.

Alti
 Tenore I
 Tenore II
 Bassi I
 Bassi II

Три верхних гармонических голоса, поручаемые двум сопрано и альту, повторяются октавою ниже двумя тенорами и первым басом, а нижний голос гармонии достается на долю второго баса. Следовательно, тенора поют в октаву с сопрано, первый бас с альтом, а второй бас самостоятельно. Звучность получается полная и сильная»¹.

Если концепция структурирования хоровой звучности Римского-Корсакова была обусловлена традициями оперно-хорового письма, то концепция Чеснокова была усилена особенностями а капелльного исполнительства.

По П. Г. Чеснокову:

полный смешанный хор распадается на четыре группы родственных голосов — I сопрано и I тенора, II сопрано и II тенора, альты и баритоны, басы и октависты (пример 4):

Пример 4

C. I
 C. II
 A.

 T. I
 T. II
 Барит.
 Басы
 Октависты

по регистрам хор подразделяется на три слоя соответственно звучности аккорда (при удвоениях) — слой верхних голосов (I сопрано, I тенора), слой средних голосов (II сопрано, II тенора, альты, баритоны), слой нижних голосов (басы, октависты) (пример 5):

Пример 5

C. I
 C. II
 A.

 T. I
 T. II
 Барит.
 Басы
 Октависты

¹ Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки. — С. 173—174.

Неравномерность и неуравновешенность звучности указанных трех слоев голосов (верхний слой звучит сильно, нижний — слабее, средний — еще слабее) могут привести к недостаточной чистоте хорового звучания.

Разновидности хоров по численности

По количеству певцов, составляющих хор, различают *малые (камерные), средние и большие хоры*. В хороведческой литературе численность хоровых массивов (малого, среднего и большого) не имеет твердого количественного определения. Каждый из авторов хороведческих трудов предлагает собственную трактовку количественного состава хора, исходя из примерно равной численности певцов в каждой хоровой партии. При этом увеличение количества певцов в хоре происходит обычно по пропорциональному признаку.

Заметим, что количественный состав хора (т. е. малый, средний или большой хор) в значительной степени ориентирован репертуаром. Поясним это простым примером: существуют хоровые партитуры, написанные для большого хора с учетом *divisi* голосов, которые в исполнении малым составом будут искажены ввиду отсутствия соответствующей плотности звучания каждой отдельной партии.

Малый (камерный) хор

Исходя из минимального количества поющих в хоровой партии — 3 певца, теоретически могут образовываться *малый смешанный хор* с составом 12 поющих: 3 сопрано + 3 альты + 3 тенора + 3 баса, а также *малые однородные хоры — женский или детский*: 3 сопрано + 3 альты = 6 певцов; *мужской*: 3 тенора + 3 баса = 6 певцов.

В настоящее время в церковных хорах (в небольших храмах) применяется минимальное количество — 8—12 — певцов. В светской исполнительской практике подобные по численности смешанные хоры, а также однородные хоры (мужской, женский или детский) принято называть вокальными ансамблями. Практически действенным и более полноценным считается удвоенный состав такого хора — 24 человека. Помимо усиления звучности партий здесь возможно разделение каждой партии на две группы, т. е. *divisi*: 6 сопрано + 6 альтов + 6 теноров + 6 басов = 24. Раньше именно такой состав именовался малым хором. В настоящее время в исполнительской практике это название почти не применяется, а больше используется наименование *камерный хор*.

Далее при рассмотрении численности хора минимального состава будем придерживаться традиционной терминологии авторов хороведческих трудов, т. е. коллектив с минимальной численностью станем называть малым хором.

К. К. Пигров¹ полагал, что малый смешанный хор должен иметь 12—15 человек, по 3—4 певца в каждой группе. Численность хора малого состава В. И. Краснощеков определяет количеством 16—20 человек. У А. А. Егорова 16—24 поющих, при этом указывается желательность 1—2 басов-октавистов. Те же цифры приводит П. П. Левандо².

Я. Г. Медынь³, используя принцип П. Г. Чеснокова, считал, что к малым хорам можно причислить хор с 25 участниками (6 + 6 + 6 + 7) в таком составе:

а) малый смешанный хор:

сопрано первые	— 3
сопрано вторые	— 3
альты первые	— 3
альты вторые	— 3
тенора первые	— 3
тенора вторые	— 3
басы первые	— 3
басы вторые	— 4

Всего: 25 чел.

В смешанном хоре малого состава октависты не используются, так как «гудением» на звуках контр- и большой октавы всегда выделяются своим тембром и силой звучания;

б) женский четырехголосный хор:

сопрано первые	— 6
сопрано вторые	— 6
альты первые	— 6
альты вторые	— 7

Всего: 25 чел.

в) мужской четырехголосный хор:

тенора первые	— 6
тенора вторые	— 6
басы первые	— 6
басы вторые	— 6
октавист	— 1

Всего: 25 чел.

¹ Пигров Константин Константинович (1876—1962) — хоровой дирижер, профессор Одесской консерватории, автор книги «Руководство хором» (1956).

² Левандо Петр Петрович (1932) — хоровой дирижер, педагог, автор трудов «Хоровая фактура» (1968), «Хороведение» (1971), «Анализ хоровой партитуры» (1971), «Проблемы хороведения» (1974) и др.

³ Медынь Яков Георгиевич (Медыньш Екаб, 1885—1971) — композитор, педагог и дирижер, профессор Латвийской консерватории, один из главных дирижеров праздников песни в Латвии (1948—1970), автор исследований «Основы хороведения» (1956), «Методика преподавания дирижерско-хоровых дисциплин» (1977).

Л. И. Мальтер сообщал численность хоровых составов: малый детский хор в количестве 18 певцов — 10 дискантов и 8 альтов, малый смешанный хор в количестве 42 человек — 12 сопрано, 11 альтов, 10 теноров, 9 басов.

Н. А. Римский-Корсаков предлагал численность состава малого смешанного хора — 32—40 певцов, по 8—10 певцов в каждой партии.

Как видим, количественные составы малых (камерных) хоров имеют разнообразную численность — от 12 до 42 певцов.

Авторы хороведческих работ отмечают, что численность певцов в партиях хора должна быть одинакова. Действительно, немыслимо, чтобы коллектив певцов в 40 человек состоял из 16 сопрано, 12 альтов, 3 теноров и 9 басов (равно как однородный детский или женский хор в 30 человек состоял бы из 11 первых сопрано, 9 вторых сопрано, 6 первых альтов и 4 вторых альтов). Такой коллектив не в состоянии дать «полной, равномерно звучащей гармонии» (П. Г. Чесноков). Теоретики хорового искусства также оговаривают следующую особенность количества певцов в хоровых партиях в профессиональном коллективе. Для качественного выделения верхнего мелодического голоса и основы аккорда производится некоторое увеличение численности партий верхнего и нижнего голоса в четырехголосном хоре; в смешанном хоре — сопрано и басы; в женском или детском — первые сопрано и вторые альты; в мужском — первые тенора и вторые басы. Пример такого соотношения: при численности хора в 22 исполнителя — 6 сопрано, 5 альтов, 5 теноров, 6 басов. Также может производиться перегруппировка певцов (*divisi*) внутри хоровых партий верхнего и нижнего голоса. Например, при численности партии сопрано в 10 певцов возможно их разделение на CI и CII как поровну, т.е. 5 + 5, так и в сторону увеличения первых сопрано: 6 + 4; *divisi* басовой партии (BI и BII) — 5 + 5, а также 4 + 6.

Заметим, что уже в малом составе хора появляется возможность применения важного принципа, связанного с увеличением количества певцов в партии нижнего голоса как основы аккорда (см. вышеуказанный пример численности хоров Я. Г. Медыня).

В свою очередь, в практике любительского хорового исполнительства сложился принцип, при котором женских голосов несколько больше, чем мужских, а также первых голосов каждого наименования всегда несколько больше, чем вторых. Звучание малочисленной группы мужчин-певцов в высокой тесситуре оказывается вполне достаточным, чтобы образовать равноценный динамический баланс женской половине хора. В некоторых самодельных хоровых коллективах численное соотношение мужских и женских голосов определяется как 1/3 к 2/3, что обусловлено невозможностью набрать в хор равное или приблизительно равное женскому составу количество мужчин-певцов.

Средний хор

Средний смешанный хор — промежуточная структура между малым составом и большим. Численность среднего хора в разных источниках имеет различные параметры — от 25 (27) до 80 певцов.

Средний смешанный хор предполагает разделение каждой хоровой партии на две. П. Г. Чесноков указывал, что, «равномерно увеличивая каждую партию малого хора, мы будем приближаться к наименьшему количеству среднего (но уже полного) смешанного хора. Когда количество певцов в каждой партии малого хора удвоится (а в басовой партии — утроится), он превратится в средний смешанный хор с наименьшим количеством певцов, а именно:

первых сопрано	— 3
вторых сопрано	— 3
первых альтов	— 3
вторых альтов	— 3
первых теноров	— 3
вторых теноров	— 3
баритонов	— 3
басов	— 4
октавистов	— 2
Всего:	27 чел.

В басовой партии сделана перегруппировка: за счет октавистов прибавлен один певец в басовую партию. Это рекомендуется для усиления басовой партии как основной. Средний смешанный хор наименьшего состава (27 человек) — это хор *полный*, т.е. составленный из 9 хоровых партий, и может исполнять за очень малыми исключениями почти всю хоровую литературу» (П. Г. Чесноков).

В книге К. К. Пигрова численность среднего хора — 25—35 человек (6—8 певцов на партию). А. А. Егоров указывает 28—36 человек (из них желательно 2—3 октависта); П. П. Левандо — от 32 до 40 человек; А. Ф. Ушкарев — до 40 человек с количеством певцов в каждой партии по 10 человек; Я. Г. Медынь — 50 певцов, т.е. удвоенный состав малого хора; В. И. Краснощеков — от 30 до 60 человек; Л. И. Мальтер — максимальные составы среднего детского хора 46 человек (13 + 12 дискантов, 11 + 10 альтов) и среднего смешанного хора 80 человек (12 + 10 сопрано, 11 + 9 альтов, 10 + 9 теноров, 9 + 8 басов, 2 октависта).

Н. А. Римский-Корсаков определял состав среднего хора применительно к оперной практике — от 16 до 20 певцов в каждой партии, т.е. от 64 до 80 певцов.

Некоторые средние смешанные хоры так же, как и малые хоры, называются камерными хорами.

Большой хор

Большой смешанный хор — весьма распространенная форма хорового исполнительства. Численный состав большого смешанного хора колеблется от 54 до 150 и более певцов.

П. Г. Чесноков охарактеризовал наименьший состав большого смешанного хора с количеством певцом 54 человека:

I сопрано	— 3 + 3 = 6
II сопрано	— 3 + 3 = 6
I альты	— 3 + 3 = 6
II альты	— 3 + 3 = 6
I теноров	— 3 + 3 = 6
II теноров	— 3 + 3 = 6
баритонов	— 3 + 3 = 6
басов	— 4 + 4 = 8
октавистов	— 2 + 2 = 4

Всего: 54 чел.

В книге А. А. Егорова численность большого смешанного хора — от 40 до 120 певцов (в том числе от 3 до 5 басов-октавистов¹); П. П. Левандо — 60—80 и более человек. В. Г. Соколов пишет: «При соответственном и равномерном увеличении всех партий количество певцов в хоре может достигнуть 100—150 и более человек»; В. И. Краснощеков определяет численный состав большого хора в пределах 80—120 человек; Я. Г. Медынь — 100 человек; К. К. Пигров — 50—60 человек и более (12—15 человек в группе); А. Ф. Ушкарев — 80—100 человек с 20—25 певцами в партии; Л. И. Мальтер — максимальные составы: большого детского хора — 74 человека (20 + 20 дискантов, 18 + 16 альты), большого смешанного хора — 120 человек (17 + 15 сопрано, 16 + 14 альты, 15 + 13 теноров, 14 + 13 басов, 3 октависта), а также хора *a cappella* — 80 человек (12 + 10 сопрано, 11 + 9 альты, 10 + 8 теноров, 8 + 8 басов, 4 октависта); Н. А. Римский-Корсаков (применительно к оперно-хоровой практике) — по 32 человека в каждой хоровой партии, т. е. 128 певцов.

В большом по количеству хоре возможны сочетания певческих голосов по общим признакам (тембру, силе звука, полетности и др.), т. е. применение принципов тембризации. А. А. Никольский, П. Г. Чесноков, А. А. Егоров развивали регистрово-тембровые концепции не только как теоретики хорового искусства, но и как

¹ В настоящее время не может не удивлять такое большое количество октавистов, предлагаемое авторами хоровых исследований. Вероятно, в прошлые времена певцов, обладавших низкими голосами, встречалось больше, отсюда и такие рекомендации использования до 5 октавистов в хоре. В современной практике октавистов в хорах значительно меньше — один-два человека на большой коллектив.

композиторы, создавая хоровые произведения с учетом совмещения уникальных тембровых свойств певческих голосов.

Количественный состав большого хора в регистрово-тембровой системе П. Г. Чеснокова¹ насчитывает 81 певца при условии разделения хора на разнотембровые певческие группы по 3 человека:

I сопрано	— а, б, в	— 9
II сопрано	— а, б, в	— 9
I альты	— а, б, в	— 9
II альты	— а, б, в	— 9
I тенора	— а, б, в	— 9
II тенора	— а, б, в	— 9
баритоны	— а, б, в	— 9
центральные басы	— а, б, в, г	— 12
октависты	— а, б	— 6

Всего: 81 чел.

Следует учитывать также и то обстоятельство, что многие произведения, рассчитанные на большой состав, значительно хуже звучат у среднего и порой просто не исполнимы малым хором. И напротив, при исполнении большим смешанным хором миниатюр *a cappella*, специально адресованных камерным хорам (хорам среднего и малого составов), возможны значительные затруднения в передаче особой тонкости и гибкости исполнения. Нередко для исполнения таких сочинений из полного состава смешанного хора выделяется камерный (малый) состав или группа солистов.

В профессиональной концертной деятельности большой смешанный хор иногда выступает неполным составом. Причины здесь могут быть разными — небольшой концертный зал и маленькая сценическая площадка, невозможность перемещения (доставки) всего состава на концертную площадку, условия контракта и др.

Следует отметить принципиальную сторону этого вопроса: большие коллективы обладают необыкновенной гибкостью в использовании части своего состава. В истории хорового исполнительства можно встретить факты различного количества поющих в хоре. Так, Синодальный хор в начале XX в. мог петь в любом составе — от 8—12 человек и до 93. Вот некоторые варианты состава хора: 12 человек (7 мальчиков + 5 взрослых певчих) — на службе в присутствии Николая II; 23 (14 + 9) — в Ницце; 35 (25 + 10) — в летнее время в Успенском соборе; 41 (24 + 17) — в Германии; 66 (дискантов 24, альтов 18, теноров 12, басов 12, в том числе 2 октависта) — в поездке 1911 г.; 93 (63 + 30) — максимальный состав хора. Особо обращаем внимание на соотношение

¹ Подробнее о регистрово-тембровой системе П. Г. Чеснокова читайте на с. 115—118 настоящей книги.

детских и мужских голосов, которое условно выдерживается по принципу: три-четыре мальчика на два взрослых певца.

Авторы теоретических трудов по хороведению сходятся на том мнении, что чрезмерное увеличение численности хора (свыше 120—130 певцов) не способствует улучшению его исполнительских качеств — «хор утрачивает исполнительскую гибкость, подвижность, ритмическую отчетливость; ансамбль становится расплывчатым; тембр партий менее интересным» (В. И. Краснощеков); «существует граница, за которой музыкальная звучность большого хора уже перерастает в шумовую звучность» (П. Г. Чесноков).

Сводные хоры. Массовые хоры

При благоприятных условиях могут быть созданы массовые хоры в несколько сотен и даже тысяч человек (несколько, до десятков, различных коллективов). Как правило, такие огромные хоровые массивы образуются для разового выступления по случаю какого-либо праздника, события и т. д. Акустические условия в выступлениях сводных и массовых хоров связаны с их расположением в виде амфитеатра и со специально оборудованной отзвучивающей «раковиной». Например, на сцене Зеленого театра ЦПКиО (Москва) можно было разместить несколько сотен участников, а уникальная эстрада на Певческом поле (Эстония) вмещает 30000 человек. Также проводятся выступления сводных хоров на открытых площадках, как, например, возле памятника П. И. Чайковскому в Москве. На певческих праздниках, особенно в прибалтийских государствах, а также в Москве, Петербурге и других крупных центрах России многотысячные хоры успешно исполняют сложные хоровые произведения. Партитуры таких произведений могут быть четырехголосными для смешанного хора, с общеупотребительной записью голосов (С, А, Т, Б). В репертуаре сводных хоров встречаются также произведения небольшого диапазона и простого изложения, рассчитанные для исполнения массовым одно-двухголосным хором. Такие партитуры обычно пишутся на одной или двух строчках в скрипичном ключе, в них мужские голоса дублируют женские октавой ниже.

Кроме того, имеются примеры создания детских сводных хоров, например, для обеспечения массовых и торжественных мероприятий. В этих случаях несколько детских хоровых коллективов соединяются в один сводный хор. В 1970 г. — в период проведения Международной конференции ИСМЕ в Москве был создан под руководством В. Г. Соколова уникальный детский хор численностью в тысячу человек, который исполнил сложные многоголосные произведения.

Количественные составы хоров

а)

Авторы рекомендаций	Малый смешанный хор	Средний смешанный хор	Большой смешанный хор
Н. А. Римский-Корсаков	32—40 (от 8 до 10 в каждой партии)	64—80 (от 16 до 20 в каждой партии)	128 (32 в каждой партии)
П. Г. Чесноков а) наименьшее количество б) при регистрово-тембровой системе	12	27	54 81
А. А. Егоров	16, 20, 24	28, 32, 36	40, 52, 60, 72, 80, 120
К. К. Пигров	12—15	25—35	50—60
В. Г. Соколов	24		100—150 и более
В. И. Краснощевков	16—20	30—60	80—120
А. Ф. Ушкарев	12—16 (20—30 — камерный хор)	До 40	80—100
Н. В. Романовский	До 30—40 (камерный хор)		
П. П. Левандо	16—24	32—40	60—80 и более
Я. Г. Медынь	25	50	100
Л. И. Мальтер: детский хор смешанный хор хор <i>a cappella</i>	18 42	46 80	74 120 80

б)

Массовый двухголосный хор	Сводный хор (смешанный или однородный — мужской, женский, детский)
Численность не ограничена (при относительно равномерном количестве певцов в каждой хоровой партии)	

7. Вид хора

В нотной записи хоровые партии объединяются общей скобкой — акколадой, которая образует нотную систему партитурной записи. Акколада и количество строк в нотной системе, особенно в начале произведения, сообщают вид хора. Понятие *вид хора* связывается с количественным содержанием хорового состава, который, как исполнительская форма, имеет обычно равночисленные хоровые партии и группы. Таким образом, под понятием *вид хора* подразумевается характеристика исполнительского коллектива и произведения по количеству самостоятельных хоровых партий.

Существуют произведения для хора самых разных составов — одноголосные, двух-, трех-, четырех- и более. Вид хора в них соответствует количеству самостоятельных хоровых партий и носит названия: одноголосный, двухголосный, трехголосный, четырехголосный и т. д.

Однако следует заметить, что количество самостоятельных хоровых партий не учитывает эпизодических разделений (*divisi*) одной из хоровых партий. Например, если четырехголосие в смешанном хоре (С, А, Т, Б) сменяется на пяти-, шести-, семиголосие за счет деления различных хоровых партий, то такой вид хора все-таки следует расценивать как четырехголосный, но не пяти-, шести-, семиголосный, ибо здесь увеличение количества голосов эпизодическое. Но в том случае, когда партитура сочинения написана, например, для трех постоянных голосов — СI, СII, Б («Литургия» Д. С. Бортнянского) или для пяти постоянных голосов — СI, А, ТI, ТII, Б («Прометей» С. И. Танеева), правильнее говорить о трехголосном виде этого хора (в первом случае) и пятиголосном виде (во втором случае). Хоровые партитуры, насчитывающие более четырех голосов и, следовательно, называемые пяти- (и более) голосными видами хоров, встречаются редко. Чаще можно встретить четырехголосные виды хора с эпизодическим разделением одной из хоровых партий.

Divisi (разделение хоровых голосов). При разделении каждой хоровой партии на первых и вторых хормейстер руководствуется личными свойствами певцов и голоса одного типа с несколько более высокой тесситурой причисляет к первым, а с более низкой — ко вторым. Принципы применения в хоровых партиях *divisi* чаще всего связаны с гармоническими и темброво-кolorистическими сочетаниями голосов, а иногда и с выявлением композиторами смешанных красочных тембров (см. пример 6).

При *divisi* хоровое изложение гармонически насыщается и появляется возможность исполнения многозвучных аккордовых сочетаний диапазоном до четырех октав, однако сила звучания таких аккордов несколько ослаблена.

Г. Свиридов. "Любовь"

(из кантаты "Ночные облака")

a tempo *mp espr.* *rosso rit.*

С
скло - нить - - - - - ся к тво - им но -

А
mp espr.
ОА...

Т

Б
p
А...

- гам...

pp

pp

mp espr.
Закр. ртом

В оперно-хоровой практике (в частности, в операх Римского-Корсакова, Мусоргского, Чайковского) имеются случаи использования *divisi* одного хорового голоса на три партии, например: три сопрано, три альты (см. пример 7).

Продолжая говорить о механизме разделения голосов на первые и вторые в оперно-хоровых партитурах, процитируем весьма ценные замечания Н.А. Римского-Корсакова и русского оперного хормейстера У.О. Авранека¹, взаимосвязанные между собой.

¹ Авранек Ульрих Осипович (1853—1937) — дирижер и главный хормейстер Большого театра, главный хормейстер Оперной студии К.С. Станиславского. Публикуемые заметки взяты из рукописи «Методы работы русских мастеров хоровой культуры XIX и начала XX столетий» К.П. Виноградова, хорового дирижера, работавшего с Авранеком в Оперной студии К.С. Станиславского в 1930-х гг.

Н. Римский-Корсаков. "Псковитянка"

Стеша Матуга

Царь Иван

Со гриб-ка - ми.

Пи - рог псков - ской!

Ась?

(divisi)

C. I

(divisi)

C. II

A

А на - встре - чу то на ли-хом ко - не

А на - встре - - - чу то на ли-хом ко - не е - дет

Со гриб - ка - - - ми, о-су-дари.

С чем?

е - дет мо - ло - дец весь то в зо - - ло - те,

(unis.) *f*

мо - ло - дец весь то в зо - ло - те, на ли -

(divisi)

на ли -

mf

(unis.)

В зо - ло - те, е - дет мо - ло - дец
 -хом ко - не е - дет мо - ло - дец
 -хом ко - не е - дет мо - ло - дец

Вот что писал Н. А. Римский-Корсаков:

«Для образования трехголосия в женских хорах разделяются или сопрано, или альты:

Soprano I	Soprano I
Soprano II	Alti I
Alti	Alti II

в мужских хорах — тенора или басы:

Tenore I	Tenore
Tenore II	Bassi I
Bassi	Bassi II

Тот или другой способ разделения избирается, смотря по тому, который из голосов должен быть выделен, или в зависимости от тесситуры трехголосных сочетаний. Оба способа разделения сменяются, свободно переходя друг в друга»¹. Также Римский-Корсаков выделял специфические особенности фактуры в однородных хорах: «При чисто гармоническом применении мужских и женских хоров расположение голосов должно быть тесное, так как только при тесном расположении может быть достигнута ровная шучность аккорда в однородных голосах. Трехголосные аккордо-

¹ Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки. — С. 176.

вые последовательности встречаются чаще четырехголосных; иногда же следует ограничиваться одними двузвучиями»¹.

У.О. Авранек в своей беседе с К.П. Виноградовым сообщил: «Принцип деления голосов на первые и вторые в трехголосном женском хоре таков: кого больше в хоре, сопрано или альты, те и делятся. Н.А. Римский-Корсаков поэтому пишет одинаковые ноты вторым сопрано и первым альтам. Это не означает, что они дублируются; делится тот голос, кого больше в хоре. Это он мне сказал при беседе с ним. П.И. Чайковский чаще делит сопрано, потому что они у него высоко написаны. Я считаю, что лучше делить альты, чтобы сопрано, как первые скрипки, звучали массивно. Это даже при условии равного количества сопрано и альты в хоре. А вообще следует исходить из количества». В отношении традиций исполнения зарубежных оперно-хоровых партитур Авранек заметил: «В итальянских (особенно старых) и французских операх альты не пишут отдельно, они поют нижних сопрано»².

Двойной хор — хор, разделенный на две части, каждая из которых исполняет относительно самостоятельную партию; части могут представлять собой как смешанный состав (полный и неполный), так и однородный (например, в произведениях И.С. Баха, Г.Ф. Генделя, Д.С. Бортнянского, С.И. Танеева и др.). Ярчайший образец сочетания двух камерных хоров и, таким образом, получения нового по качеству звучания хорового коллектива — двойного хора — концерт «Пушкинский венок» Г.В. Свиридова. Первые исполнители концерта — Московский камерный хор (В. Минин) и Новосибирский камерный хор (Б. Певзнер). Связывая понятия вида и типа хора, в качестве примера приводится баховский Мотет № 5 соль минор, который характеризуется как двойной смешанный восьмиголосный хор без сопровождения (см. пример 8).

Тройной хор соответственно состоит из трех частей, каждая из которых — отдельный хор (см. пример 9). В оперно-хоровой практике «сценические условия часто требуют подразделения хора на два и даже на три отдельных хора, что, во всяком случае, для малого состава оказывается крайне затруднительным, обращая в подобном случае хоровых певцов чуть ли не в солистов»³. Оперно-хоровая литература, в частности созданная русскими композиторами, насчитывает множество вариантов многохорных сцен. Здесь встречаются примеры использования нескольких (двух, а порой и трех) смешанных хоров; сочетаний хоров, составленных из одних мужских, или женских голосов, или голосов одного наименования, например хор басов.

¹ Римский-Корсаков Н.А. Основы оркестровки. — С. 177. Обращаем внимание на указанную цитату в связи с тем, что рекомендация Римского-Корсакова имеет принципиальный характер и приемлема в хоровой аранжировке.

² Цит. по: Виноградов К.П. Методы работы русских мастеров хоровой культуры XIX и начала XX столетий: Машинописная рукопись.

³ Римский-Корсаков Н.А. Основы оркестровки. — С. 169.

И.С. Бах. Мотет № 5

Andante sostenuto con espressione, ma rigorosamente

The musical score is written for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B), organized into two choirs (Coro I and Coro II). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The tempo and expression markings are "Andante sostenuto con espressione, ma rigorosamente".

Coro I:

- Soprano (S):**
 - Measure 1: *p* (piano), rests.
 - Measure 2: *f* (forte), rests.
 - Measure 3: *p* (piano), "Je - su,"
- Alto (A):**
 - Measure 1: *p* (piano), rests.
 - Measure 2: *f* (forte), rests.
 - Measure 3: *p* (piano), "Je - su,"
- Tenor (T):**
 - Measure 1: *p* (piano), "Komm,"
 - Measure 2: *f* (forte), "komm,"
 - Measure 3: *p* (piano), "komm, Je - su,"
- Bass (B):**
 - Measure 1: *p* (piano), rests.
 - Measure 2: *f* (forte), rests.
 - Measure 3: *p* (piano), "Je - su,"

Coro II:

- Soprano (S):**
 - Measure 4: *p* (piano), rests.
 - Measure 5: *f* (forte), "Komm,"
 - Measure 6: *p* (piano), "komm,"
- Alto (A):**
 - Measure 4: *p* (piano), rests.
 - Measure 5: *f* (forte), "komm,"
 - Measure 6: *p* (piano), "komm,"
- Tenor (T):**
 - Measure 4: *p* (piano), "Komm,"
 - Measure 5: *f* (forte), "komm,"
 - Measure 6: *p* (piano), "komm,"
- Bass (B):**
 - Measure 4: *p* (piano), rests.
 - Measure 5: *f* (forte), "komm,"
 - Measure 6: *p* (piano), "komm,"

Continuation:

- Soprano (S):**
 - Measure 7: "komm,"
 - Measure 8: "komm, Je - su,"
 - Measure 9: "komm,"
- Alto (A):**
 - Measure 7: rests
 - Measure 8: "komm, Je - su,"
 - Measure 9: rests
- Tenor (T):**
 - Measure 7: "komm,"
 - Measure 8: "komm, Je - su,"
 - Measure 9: "komm, Je - su,"
- Bass (B):**
 - Measure 7: rests
 - Measure 8: "komm, Je - su,"
 - Measure 9: rests

Кш. Пендерецкий. "Stabat Mater"

CORI 4

I

S: -pus Fac, ut Pa-

A: -ri - e - tur, Fac, ut a - ni - mae do - ne -

T: Fac, ut Pa -

B: ut Fac, ra -

II

S: Pa -

A: Fac, ut

T: cor - pus Fac, ut Pa -

B: -ri - e - tur, Fac, ut a - ni - mae do - ne -

III

S: Fac, ut

A: Pa -

T: Pa -

B: Fac, ut Pa -

mf *f*

The musical score is written for three choirs, each with four parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The time signature is 4/4. The lyrics are in Latin. The score includes dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). The choirs are labeled I, II, and III. The parts are labeled S, A, T, and B. The lyrics are: -pus, Fac, ut, Pa-, -ri - e - tur, Fac, ut a - ni - mae do - ne -, cor - pus Fac, ut Pa -, -ri - e - tur, Fac, ut a - ni - mae do - ne -, Fac, ut, Pa -, Pa -, Pa -, Fac, ut Pa -. The score is arranged in three systems, one for each choir. The first system shows the beginning of the piece, with the Soprano part starting on a high note. The second system shows the continuation of the piece, with the Soprano part moving down. The third system shows the end of the piece, with the Soprano part moving up. The dynamics *mf* and *f* are used to indicate the volume of the music.

2 4

4 4

ra - - - di si glo - ri - a.

tur Pa - ra - di - si *ff* glo - ri - a.

di - - - si *ff* glo - ri - a.

si *ff* glo - ri - a.

ff

ra - - di - si glo - ri - a.

Pa - ra - di - si *ff* glo - ri - a.

ra - - di - si *ff* glo - ri - a.

tur Pa - ra - di - si *ff* glo - ri - a.

a - ni-mae do - ne-tur Pa - ra - di - si glo - ri - a.

ra - - di - si *ff* glo - ri - a.

ra - - di - si *ff* glo - ri - a.

ra - - di - si *ff* glo - ri - a.

В хоровой литературе встречаются примеры многохорных композиций, в целом насчитывающих свыше полутора десятков самостоятельных хоровых партий.

8. Расположение хорового коллектива

Существует много вариантов расстановки хора. Обычно в размещении хора на эстраде руководствуются устоявшимися традициями. Родственные партии должны стоять в одной группе. Голоса каждой партии должны соответствовать друг другу своими тембрами, звуковыми диапазонами и т.д. Хоровые коллективы располагают также с учетом, что по левую руку дирижера находятся высокие голоса, по правую — низкие. В смешанном хоре слева от дирижера размещаются сопрано, за ними — тенора; справа — альты, за ними — басы.

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

Среди многих вариантов расположения однородных хоров популярен такой, где партии расположены группами, подобно секторам. В мужском хоре: вторые тенора, первые тенора, басы вторые, басы первые, октависты находятся в центре. В женском (детском) хоре: вторые сопрано, первые сопрано, альты первые, альты вторые. Считается, что помещение первых высоких голосов (СI или TI) в середину хора улучшает звучность, а положение вторых высоких голосов (CII или TII) в некоторой степени «прикрывает» звучание первых.

Женский (детский) хор

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

Мужской хор

Октависты

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

Такой расстановкой часто пользуются при звукозаписи. В этом случае перед каждой хоровой партией располагается отдельный микрофон.

Размещение смешанного хора при записи звука также происходит с учетом направленности звучания каждой хоровой партии на отдельно выставленный микрофон.

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

Кроме указанной расстановки также применяются другие варианты расположения хорового коллектива:

Женский (детский) хор

а)

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

б)

Альты	
Сопрано I	Сопрано II

На репетициях хор следует располагать так же, как и во время выступлений. Не рекомендуется размещать хоровой коллектив в одной плоскости, т.е. на одном уровне, так как при этом теряется необходимый визуальный контакт певцов с дирижером. Кроме того, хоровые партии, расположенные в одной плоскости, могут быть лишены акустически направленного звучания в концертный

зал, т. е. участники хора фактически будут вынуждены петь в спину впереди стоящих хористов. В смешанном хоре принято мужские партии располагать выше женских, а кроме того, женские и мужские партии ставить в два ряда, один выше другого¹. Этот принцип применим к расстановке однородного хора.

Предпочтительна относительно широкая расстановка хористов, примерно в полушаге друг от друга. Более удаленное расположение певцов нарушает их контроль над балансом звучности.

Возможна также так называемая смешанная расстановка хора — поквартетно, или с чередованием однородных голосов. Такая расстановка применяется в камерных хорах, она повышает ответственность певцов, требует от них высокой квалификации.

Среди вариантов расположения смешанного хора чаще используется такой, когда мужской и женский составы хоров размещены отдельно в виде двух хоров, что применяется с целью большей выпуклости звучания.

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

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

При исполнении хоровых произведений с сопровождением фортепиано инструмент ставится перед хором по центру или справа (от дирижера); при исполнении с сопровождением ансамбля или оркестра оркестр помещается впереди, а хор — небольшим полукругом за ним.

Следует отдельно отметить расстановку хора, описанную П. Г. Чесноковым, где партии, составляющие слой верхних голосов, помещены справа от дирижера. В подобной расстановке на сцене работал Синодальный хор². В настоящее время такое размещение хора практически не применяется.

¹ Впрочем, в настоящее время в Петербургской государственной певческой капелле им. М. И. Глинки (рук. В. А. Чернушенко) применяется расстановка хора, при которой женские голоса составляют третий и четвертый ряды, находясь, таким образом, над мужскими голосами.

² В заметке о концерте Синодального хора (1911, Вена) сообщается: «...певчие стояли на сцене пюльтами, полукругом: слева, от края, — 2-е альты, за ними баритоны, к центру — 1-е альты и басы; справа, от края, — 2-е дисканты, за ними 2-е тенора, к центру — 1-е дисканты и 1-е тенора; в середине — октависты» (Памяти Н. М. Данилина: Письма. Воспоминания / Сост. и ред. А. Наумов. — М., 1987. — С. 245).

Баритоны	Басы	Октавы	Тенора I	Тенора II
Альты II	Альты I	Сопрано I	Сопрано II	

Размещение хорового коллектива на сцене порой зависит от условий *реверберации*¹ в концертном зале. Слитность и компактность звучания хора иногда достигаются после долгого нахождения так называемой акустической точки на эстраде.

В дополнение приводим примеры расстановки хора на сцене из книг А.А.Егорова, В.Г.Соколова, Я.Г.Медыня.

А.А.Егоров «Теория и практика работы с хором»:

Детский или женский хор

а)

Сопрано 2	Сопрано 1	Альты 1	Альты 2
-----------	-----------	---------	---------

б)

2 сопрано 2	2 альты 2
1 сопрано 1	1 альты 1

в)

Альты 2	Альты 1
Сопрано 1	Сопрано 2

Мужской хор

г)

Басы 1	Басы 2	Тенора 1	Тенора 2
--------	--------	----------	----------

д)

Басы 2	Октавы	Тенора 2—3	
Басы 1	Баритоны	Тенора-altino	Тенора 1

Хоры неполного (комбинированного) состава

е)

Тенора	
Сопрано	Альты

¹ **Реверберация** — акустическое свойство помещений благодаря отражательной способности их внутренних поверхностей увеличивать силу и длительность звуков. Иногда реверберацию называют резонансом, эхом. При недостаточной реверберации звучание становится сухим; при чрезмерной — исполнение будет неразборчивым, грязным.

ж)

Басы	Тенора
Альты	

Смешанный хор

з)

1 басы 2	1 тенора 2
2 сопрано 1	1 альты 2

и)

1 басы 2 (октавы)	1 тенора 2
2 сопрано 2	2 альты 2
1 сопрано 1	1 альты 1

к)

2 тенора 1	2 басы 1
2 сопрано 1	1 альты 2

л)

2 тенора 1	2 басы 1
2 сопрано 2	2 альты 2
1 сопрано 1	1 альты 1

м)

1 басы 2	1 тенора 2
1 альты 2	
1 сопрано 1	2 сопрано 2

н)

2 басы (октавы)	2 тенора 2
1 басы (баритоны)	(тенора-altino) 1 тенора 1
1 альты 2	
1 сопрано 1	2 сопрано 2

о)

1 басы 2 (октавы)	1 тенора 2
2 сопрано 2	2 альты 2
1 сопрано 1	1 альты 1

Оркестр

В. Г. Соколов «Работа с хором»:

Смешанный хор

а)

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

б)

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

в)

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

Женский (или детский) хор

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

Мужской хор

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

Смешанный хор

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

III. ВОКАЛЬНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ХОРА

1. Строение голосового аппарата

В голосовом аппарате различают три отдела: *органы дыхания* (механизм дыхания), подающие воздух к голосовой щели; *гортань* (источник звука), где помещаются голосовые складки (голосовые связки); *артикуляционный аппарат* с системой резонаторных полостей, служащий для образования гласных и согласных звуков. В процессе речи и пения все отделы голосового аппарата работают взаимосвязанно. Энергию звуку сообщает дыхание.

Органы дыхания

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

Легкие совместно с бронхами и трахеей вмещают 5—6 л воздуха. Обычный спокойный вдох равен примерно 0,5 л воздуха (дыхательный воздух). Глубокий вдох позволяет дополнительно вместить в легкие 1,5—1,8 л воздуха (дополнительный воздух). Примерно столько же можно выдохнуть после спокойного выдоха (резервный воздух). Объем воздуха от максимального вдоха до максимального выдоха называется жизненной емкостью легких и равен от 3,5 до 4,5 л.

При вдохе мышцы грудной клетки и диафрагмы расширяют грудную полость в вертикальном, боковом и передне-заднем направлениях, и воздух под воздействием атмосферного давления

входит в легкие. Наибольшее расширение грудной клетки и наполнение легких происходит в их нижней части за счет снижения купола диафрагмы и расширения грудной клетки в области нижних ребер.

В пении принято различать несколько типов дыхания: *костальное* (грудное) с превалированием работы грудной клетки; *абдоминальное* (брюшное) с превалированием работы диафрагмы; *костоабдоминальное* (грудодиафрагматическое, смешанное), в котором грудь и диафрагма участвуют в равной степени. Известен еще один тип дыхания, не практикующийся в пении, — *клавикулярное* (ключичное) дыхание, при котором преобладают движения верхних ребер, ключиц и плеч; в последнем виде дыхания участие диафрагмы незначительное. Классификация эта является условной. В действительности дыхание всегда носит смешанный характер с превалированием свойств обозначенных типов.

Гортань

Гортань представляет собой конусообразную трубку, состоящую из четырех хрящей: щитовидного, перстневидного и двух черпаловидных, соединенных между собой связками и суставами. Снизу гортань примыкает к трахее, а ее верхний конец открывается в глотку. Уровень положения гортани изменяет полость верхних резонаторов и влияет на качество звука. Наиболее рациональное положение гортани при пении спокойное, устойчивое.

Внутренняя полость гортани покрыта слизистой оболочкой. В середине гортани имеется так называемая голосовая щель. Она образуется двумя параллельными парами мышц, которые присоединены одним своим концом к щитовидному, а другим — к черпаловидным хрящам. Наружная (верхняя) пара мышц называется ложными связками, внутренняя (нижняя) — истинными голосовыми связками, являющимися источником звуковых колебаний.

Длина голосовых связок (складок) обычно зависит от типа голоса. Наибольшей длиной обладают складки баса — 24—25 мм. У баритона длина складок составляет 22—24 мм, у тенора и меццо-сопрано — 18—21 мм, у сопрано — 14—19 мм. Толщина голосовых складок в напряженном состоянии 6—8 мм. Голосовые складки способны смыкаться, размыкаться, напрягаться и натягиваться. Поскольку мышечные волокна складок идут в различных направлениях, голосовые мышцы могут сокращаться отдельными частями. Это позволяет варьировать форму колебаний складок, т.е. влиять на обертоновый состав исходного тембра звука. Голосовые складки могут быть произвольно сомкнуты, поставлены в положение грудного или фальцетного звукоизвлечения, напряжены в той степени, которая необходима для получения звука желаемой высоты. Однако каждым колебанием складок управлять нельзя, и

их вибрация осуществляется автоматически, как саморегулирующийся процесс.

Артикуляционный аппарат

В акустике резонатором называется полость, заключенная в упругие стенки, имеющая выходное отверстие и отзывающаяся на определенные звуковые тоны. Система полостей, расположенная выше гортани, называется надставной трубкой. В нее входят глоточная полость, ротовая, носовая и придаточные полости носа. Благодаря резонансу этих полостей меняется тембр звука.

Принято различать верхние и нижние резонаторы певческого аппарата. Верхние резонаторы, лежащие выше гортани: глотка, рот, нос, придаточные полости носа; нижние резонаторы — полости, лежащие ниже глотки: трахея и бронхи (бронхиальное дерево). Верхние резонаторы — придаточные полости носа и носовая полость — имеют стабильную форму и потому обладают неизменным резонансом. Резонанс ротовой и глоточной полостей меняется благодаря работе артикуляционного аппарата, в состав которого входят язык, губы и мягкое нёбо. Нижние резонаторы влияют на тембр, оказывают воздействие на колебание связок, способствуют повышению активности их работы при наименьшей затрате энергии. Ощущение поющим вибраций грудного резонатора свидетельствует о полноте звучания голоса, особенно его нижних тонов. Звуковые колебания могут передаваться через тонкие стенки твердого нёба. Полости эти очень небольшого размера и «отзвучивают» при наличии в спектре голоса высокочастотных колебаний. Ощущение резонансных явлений в этих полостях служит индикатором хорошей организации певческого аппарата, способствует нахождению высокого, яркого, полетного звука. Таким образом, вибрации, образующиеся в этих полостях, являются не причиной, а следствием хорошего звучания голоса.

Высота звука — качество музыкального звука; зависящее от частоты колебаний звучащего тела; в акустике измеряется герцами (числом колебаний в секунду). В музыкальном исполнении различают высоту абсолютную (настройка инструментов и певцов по эталону высоты — *камертону*) и относительную, определяемую интервальным соотношением музыкальных звуков.

В пении высота звука, образованного над связками, обусловлена частотой колебаний связок. Частота колебаний зависит от степени натяжения, толщины и длины связок. Регулирование частоты колебания производится сложными импульсами из центральной нервной системы, а в самих связках происходят комбинированные изменения внешнего и внутреннего натяжения и изменения длины связок.

Существуют две теории образования голоса в голосовой щели: миоэластическая и нейрорхонаксическая. По миоэластической

теории¹, подсвязочное давление раздвигает сомкнутые и напряженные голосовые складки, воздух прорывается через щель, в результате чего давление падает и связки в силу эластичности смыкаются вновь. Затем цикл повторяется. Вибрационные колебания рассматриваются как следствие «борьбы» подсвязочного давления и эластичности напряженных мышц. По нейроронаксической теории², колебания голосовых складок осуществляются благодаря быстрому, активному сокращению волокон голосовых мышц под влиянием залпа импульсов, поступающих со звуковой частотой по двигательному нерву гортани непосредственно из центров головного мозга. Колебательная работа складок — особая функция гортани. Частота их колебаний не зависит от дыхания. Обе теории не являются взаимоисключающими. Возможно, что в голосовом аппарате осуществляются и миоэластический, и нейроронаксический процессы звукообразования.

Постановка голоса

Различают певческие голоса поставленные и непоставленные, бытовые. Под постановкой голоса понимают процесс индивидуального обучения пению, который заключается в выработке у обучающегося рефлекторных движений голосового аппарата, способствующих правильному звучанию. Понятие хорошо поставленного голоса включает его ровность на всем диапазоне (сглаженность регистров), звучность, прикрытость гласных, красоту тембра, гибкость. Хорошо поставленный голос характеризуется наличием в его звучании певческих *формант*³.

Т а б л и ц а 4

Голос	Нормальные пределы голоса, Гц			Крайние пределы голоса, Гц		
Бас	82	до	293	61	до	348
Баритон	87	—	370	73	—	392
Тенор	109	—	435	98	—	544
Контральто	164	—	696	110	—	870
Меццо-сопрано	174	—	870	164	—	976
Сопрано	218	—	1044	196	—	1305

¹ См.: Гарсиа М. Полная школа пения. — М., 1957; Музехольд А. Акустика и механика человеческого голосового органа. — М., 1925; Левидов И. Вокальное воспитание детей. — Л., 1936.

² См.: Юссон Р. Певческий голос. — М., 1974.

³ Форманта — в акустике призывок определенной частоты, придающий звучанию голоса или инструмента характерный для них тембр.

⁴ Приведенные сведения почерпнуты из книги А.А. Егорова; цифровые колебания показаны, исходя из числа колебаний для звука *ля* первой октавы — 435 Гц.

Свойства певческого голоса

Певческий голос характеризуется высотой, диапазоном (объемом), силой, тембром (окраской)¹.

Высота лежит в основе классификации голосов. Общий объем певческих голосов — около 4,5 октавы: от *до*—*ре* большой октавы (нижние ноты у басов-октавистов — 64—72 Гц) до *фа*— *соль* третьей октавы (1365—1536 Гц), иногда и выше (верхние ноты у колоратурных сопрано) (см. табл. на с. 49).

Диапазон голоса зависит от физиологических особенностей голосового аппарата. Он может быть и относительно широким и узким. Средний диапазон непоставленного певческого взрослого голоса равен полутора октавам. Для профессионального исполнения необходим диапазон голоса в две октавы. В вокальном исполнительстве различают несколько значений понятия «диапазон»: *общий, полный диапазон* певческого голоса, который соответствует двум октавам, и *рабочий диапазон*, т. е. голосовой объем, использующийся в практическом исполнительстве и, следовательно, позволяющий певцу справляться с некоторыми вокальными неудобствами без ущерба голосовому аппарату, например выдерживать тесситуру на длительных фразах и др. Рабочий диапазон обычно несколько меньше общего (или полного) диапазона и не затрагивает крайние, предельно высокие или низкие звуки. Кроме вышесказанного хормейстеры-практики отмечают так называемые *рабочие ноты*, которые являются участком регистра и имеют обычно объем квинты—сексты. Прежде всего на рабочих нотах проверяется качество голоса певца.

Сила голоса зависит от энергии прорывающихся через голосовую щель порций воздуха, т. е. от амплитуды колебаний частиц воздуха. Большое влияние на силу голоса оказывают форма ротоглоточных полостей и степень открытия рта. Чем сильнее открыт рот, тем лучше голос излучается в наружное пространство. Оперные голоса достигают силы 120 дБ на расстоянии 1 м от рта.

Тембр зависит от различных сочетаний *обертонов*², выделения одних и маскировки других. Хорошему певческому голосу (природному или культивированному) свойственны две характерные форманты: высокая, около 3000 Гц, придающая ему звучность и полетность, и низкая, около 500 Гц, сообщающая голосу глубину и

¹ Не оспаривая сложившихся понятий в трактовке свойств певческого голоса, заметим, что на первое место мы выносим все-таки две основные характеристики певческого голоса — *звуковысотную* и *временную*. Первая (*звуковысотная*) относится к точности интонирования и связана с проблемами строя, вторая (*временная*) — к протяженности звука и его качественным характеристикам (туше, тембр, нюанс и пр.). Высота звука находится в единстве с его протяженностью. Эти две позиции неразрывны и не могут существовать обособленно друг от друга.

² **Обертоны** — гармонические созвучия, частичные тоны, призвуки, входящие в состав основного, возникающие от колебания частей звучащего тела (струны, столба воздуха). Обертоны всегда выше основного тона. Частота колебаний и

прикрытость. Если спектр голоса имеет ярко выраженные высокочастотные обертоны с частотой колебаний свыше 2500 кол./с, или, что то же самое, в голосе ярко выражена высокая певческая форманта, он воспринимается на слух звучащим ярко, звонко, полетно и более громко, чем голос, лишенный этих качеств. Таким образом, громкость связана не только с силой звука, но и с тембром. Вместе с тем певческая форманта определяет *певческую позицию* (термин, употребляемый педагогами-вокалистами). Различаются высокая и низкая позиции. При высокой позиции звук вследствие активизации верхних резонаторов приобретает звонкость; акустически это вызвано присутствием в звуке высокой форманты. Низкая, неправильная позиция обычно ассоциируется с глухим, тяжелым и интонационно низким звуком. Пению на низкой позиции обычно сопутствуют перегрузка дыхания и форсирование звука. Тембр голоса — в значительной степени качество врожденное, но под влиянием обучения, практики может изменяться. Ровность певческого тембра обусловлена умением сохранить певческие форманты на всех гласных и во всем диапазоне. Певческий голос наиболее полно проявляется на гласных звуках, так как именно они носители вокального звука, его тембра.

Опора звука

Опора звука — характеристика особого качества певческого звука, его устойчивости, звучности, глубины («опёртый звук»), а также манеры звукоизвлечения («пение на опоре»). Ощущение опоры распространяется на все стороны певческого процесса — дыхание, деятельность связок, резонаторы. Это также и эстетическое понятие, определяющее художественно-качественную сторону вокального звука.

На восприятие звука влияет также певческое *вibrato* — пульсация звука, выражающаяся в периодическом изменении звука по высоте, силе, тембру. Звук, лишенный vibrato, воспринимается как прямой, безжизненный, более слабый. Согласно законам акустики, наилучшая пульсация звука — 5—6 раз в секунду. Более редкая пульсация воспринимается как «качка» голоса, более частая — как «тремоляция», «барашек». В хоровом исполнительстве к певческому vibrato утвердилось особое отношение. Хормейстеры чаще предпочитают певцов, обладающих голосами с небольшим, порой малозаметным vibrato. Это происходит потому, что певец,

целое число раз (2, 3, 4 и т.д.) больше частоты колебаний основного тона. Последовательность обертонов в восходящем порядке образует так называемый натуральный звукоряд, выраженный рядом чисел (начиная с единицы — основного тона). Обертоны звучат слабее основного тона, но с разной громкостью, образуя тот или иной тембр голоса, инструмента. Преобладание низких обертонов придает звуку полноту, мягкость, верхних — звонкость, резкость.

имеющий яркое и выразительное вибрато, обязательно будет выделяться из общего звучания хоровой партии и достижение интонационного равновесия в партии для него окажется проблематичным.

Регистр

Регистр певческого голоса — это последовательный ряд однородных звуков, которые воспроизводятся одним механизмом голосообразования. Физиология различает два типа работы голосового аппарата, соответствующие грудному регистру и фальцету. Грудной регистр характеризуется полным смыканием голосовой щели, участием в колебательном движении всей массы связок, возможностью развития наибольшей амплитуды колебания и передачи колебаний не только в надставную трубку, но и в бронхиальное дерево. Мужские голоса имеют два регистра — грудной и фальцет¹. Женские — три: грудной, медиум (средний) и головной. Соответственно и зон переходных нот у мужчин — одна, у женщин — две. Однако у женских голосов наиболее заметен «перелом» голоса при переходе от грудного регистра к медиуму. Переход от среднего регистра к верхнему менее заметен, ибо здесь происходит не смена механизма голосообразования, а лишь усиление и перестройка головного резонирования. Верхний регистр женского голоса — это фактически тоже смешанный регистр с преобладанием головного звучания. Поэтому он богаче тембром, динамичнее, чем фальцет мужчин. Фальцет встречается у колоратурных сопрано на крайних верхних звуках (*ми*, *фа* третьей октавы), которые называют «флейтовыми» звуками, а иногда «фистулой». Фальцет у мужчин расширяет диапазон примерно наполовину октавы вверх и способен опускаться вниз до середины грудного регистра. При фальцете замыкание голосовой щели неполное (открыта в виде овала), связки вибрируют только свободными средними краями, резонируют в основной полости надставной трубки. Фальцет слабее, беднее тембром, чем грудной регистр. В сольном пении он употребляется изредка, как своеобразная краска; в хо-

¹ Сравните вышеизложенное с замечательным высказыванием Н.А. Римско-го-Корсакова: «Границы и точно определенное положение голосовых регистров (в женских голосах: грудной, медиум и головной; в мужских: грудной микст и фальцет) составляют задачу учителей, имеющую целью выравнить голосовой звукоярд певца, дабы переходы от одного регистра к другому совершенно не были заметны. Заботой его должно быть также возможно лучшее уравнивание издания звука на каждую из гласных: *а*, *о*, *е*, *и*, *у*. Бывают голоса, от природы выровненные, гибкие и подвижные. Заботой учителя должно быть искоренение природных недостатков дыхания, точное определение тесситуры голоса, так называемая постановка голоса, уравнивание звука, произношение гласных, придание гибкости и способности к оттенкам и фразировке и проч. и проч.» (Основы оркестровки. — С. 156).

ровом пении фальцет применяется часто при разучивании высоких нот, на *pp*, при задавании дирижером тона. Некоторые тенора, исполняя предельно высокие ноты, пользуются «озвученным» фальцетом, приближающимся к миксту. Смешанный регистр характеризуется совмещением элементов грудного и фальцетного (головного) голосообразования. На протяжении всего диапазона певцы фактически пользуются смешанной формой голосообразования.

Границы регистров определяются так называемыми *переходными звуками*, постоянными для каждого типа голоса:

сопрано — *ми (фа)* первой октавы (при переходе к смешанному регистру) и *фа-диез (фа)* второй октавы (при переходе к головному регистру);

контральто и меццо-сопрано — *фа-диез (фа)* первой октавы (при переходе к смешанному регистру) и *ре-диез (ре)* второй октавы (при переходе к головному регистру);

тенор — *фа-диез (фа)* первой октавы;

баритон — *ре-диез (ре)* первой октавы;

бас — *до-диез (до)* первой октавы.

Исполнение переходных (к верхнему регистру) звуков требует их некоторого затемнения — «прикрытия». Прикрытие звука образуется за счет расширения нижней части глотки и соответствующего формирования полости рта. Прикрытый звук используется в академическом пении и характеризуется сомбрированностью, мягкостью, глубиной. Любопытно отметить, что до XVIII в. в Италии и Франции прикрытым звуком не пользовались. Певцы ограничивались первым регистром и пели открытым звуком до частоты перехода, а затем использовали фальцет, т.е. второй регистр, как только встречались с трудностями, вызванными недостаточной возбудимостью связок для данной частотной области. Художественные недостатки такого пения были огромны, так как при фальцете звуки на верхних нотах лишались мощности и драматизма. Появление драматических произведений в начале XIX в. привело к тому, что некоторые тенора начали использовать механизм прикрытия звука, что расширило певческие возможности — без вреда для гортани певцы стали использовать сильные верха и сомбрированный тембр.

Тесситура

С особенностями звучания голосов в различных регистрах связано понятие тесситуры. *Тесситура* — высотное положение звуков мелодии по отношению к диапазону голоса. Она может быть средняя, высокая и низкая, удобная или неудобная. Тесситура удобна, если высотное положение вокальной партии соответствует свободному красивому звучанию голоса. Если же в процессе испол-

нения голос в течение продолжительного времени звучит напряженно, а художественно-выразительные и технические задачи в какой-то степени превышают естественные певческие возможности голоса на данном участке диапазона, тесситура считается неудобной.

Для большей ясности приводим в качестве примера мелодию, которая в исполнении партии сопрано будет считаться тесситурно низкой, но для альтовой партии может быть удобна (пример 10).

Пример 10

И.С.Бах. Месса № 3



На тесситурное положение голосов влияет часто применяемое в хоровых партитурах перекрещивание голосов. Тесситура имеет решающее значение в выработке ансамблевых навыков.

2. Вокально-тембровая культура хора

Вокально-тембровая культура хора основывается на выявлении такого сложного и многозначного понятия, как эстетика звука, красочность его тембра, и обусловлена системой педагогических приемов, направленных на выработку наилучшего звучания. «Пение прежде всего должно быть красивым, — говорил А. В. Свешников¹, — ни вокальная техника, ни музыкальный темперамент, ни талант артиста, который хочет передать глубину, силу, оттенки переживаний, ни самая сильная, высоко звенящая нота в голосе певца — ничто не произведет должного впечатления, если в голосе нет красоты». Какие внутренние силы, приемы и методы нужны, чтобы певческий голос обладал красотой и притягательностью? Почему один певец (или хор) поет так, что его звучание завораживает и его хочется слушать все больше и больше? И почему другой певец (или хор), выполняя на первый взгляд все как будто правильно, не производит необходимого впечатления, его пение не трогает слушателя, голос звучит неинтересно? Эти вопросы чрезвычайно сложны. Простых и однозначных ответов на них найти

¹ Свешников Александр Васильевич (1889—1980) — хоровой дирижер, руководитель Ленинградской капеллы (1937—1941) и Государственного хора русской песни (1941—1980); ректор и профессор Московской консерватории (1944—1974), организатор Московского хорового училища (1944).

непросто, потому что компоненты, составляющие основу хорошего пения, переплетены между собой и тесно взаимосвязаны.

Несмотря на соблюдение обычных и простых для всех истин и правил, постижению красоты всегда сопутствует некая загадочность, неуловимая тайна. В рассказе И. Тургенева «Певцы» есть строки, сообщающие степень художественного преображения героя (Якова) в момент производимого им впечатления на слушателей. В приводимом ниже фрагменте рассказа можно увидеть и оценить эффект воздействия певческого искусства и попробовать разобраться в механизме этого воздействия.

«...Яков помолчал, взглянул кругом и закрылся рукой. Все так и впились в него глазами, особенно рядчик, у которого на лице, сквозь обычную самоуверенность и торжество успеха, проступило невольное, легкое беспокойство. Он прислонился к стене и опять положил под себя обе руки, но уже не болтал ногами. Когда же, наконец, Яков открыл свое лицо — оно было бледно, как у мертвого; глаза едва мерцали сквозь опущенные ресницы. Он глубоко вздохнул и запел... Первый звук его голоса был слаб и неровен и, казалось, не выходил из его груди, но принёсся откуда-то издалёка, словно залетел случайно в комнату. Странно подействовал этот трепещущий, звенящий звук на всех нас; мы взглянули друг на друга, а жена Николая Иваныча так и выпрямилась. За этим первым звуком последовал другой, более твердый и протяжный, но все еще видимо дрожащий, как струна, когда, внезапно прозвенев под сильным пальцем, она колеблется последним, быстро замирающим колебанием, за вторым — третий, и понемногу разгораясь и расширяясь, полилась заунывная песня. «Не одна во поле дороженька пролежала», — пел он, и всем нам сладко становилось и жутко. Я, признаюсь, редко слышивал подобный голос: он был слегка разбит и звенел, как надтреснутый; он даже сначала отзывался чем-то болезненным; но в нем была и неподдельная глубокая страсть, и молодость, и сила, и сладость, и какая-то увлекательно-беспечная, грустная скорбь. Русская, правдивая, горячая душа звучала и дышала в нем и так и хватала вас за сердце, хватала прямо за его русские струны. Песнь росла, разливалась. Яковым, видимо, овладевало упоение: он уже не робел, он отдавался весь своему счастью; голос его не трепетал более — он дрожал, но той едва заметной внутренней дрожью страсти, которая стрелой вонзается в душу слушателя, и беспрестанно твердел и расширялся. <...> Он пел, совершенно забыв и своего соперника, и всех нас, но, видимо, поднимаемый, как бодрый пловец волнами, нашим молчаливым, страстным участием. Он пел, и от каждого звука его голоса веяло чем-то родным и необозримо широким, словно знакомая степь раскрывалась перед вами, уходя в бесконечную даль. У меня, я чувствовал, закипали на сердце и поднимались к глазам слезы; глухие, сдержанные рыдания внезапно поразили меня... и оглянувшись, — жена целовальника плакала, припав грудью к окну. Яков бросил на нее быстрый взгляд и залился еще звонче, еще слаще прежнего; Николай Иваныч потупился, Моргач отвернулся; Обалдуй, весь разнеженный, стоял, глупо разинув рот; серый мужичок тихонько всхлипывал в уголку, с горьким шепотом покачивая головой; и по железному

лицу Дикого Барина, из-под совершенно надвинувшихся бровей, медленно прокатилась тяжелая слеза; рядчик поднес сжатый кулак ко лбу и не шевелился... Не знаю, чем бы разрешилось всеобщее томление, если б Яков вдруг не кончил на высоком, необыкновенно тонком звуке, — словно голос у него оборвался. Никто не крикнул, даже не шевельнулся; все как будто ждали, не будет ли он еще петь; но он раскрыл глаза, словно удивленный нашим молчаньем, вопрошающим взором обвел всех кругом и увидел, что победа была его...»¹.

Эстетическое воздействие — важный фактор музыкального исполнительства — имеет, как видно из приведенного выше примера, архитектонику в продолжительности действия. Истоки эстетического воздействия заложены в строгих и элементарных правилах, установках, которые вначале необходимо изучать, чтобы затем применять в деле. Вокально-тембровая культура, как отдельный эстетический модуль в музыкальном исполнительстве, функционирует по тем же законам и складывается из множества обязательных понятий, условий, знаний, выполнения необходимых навыков и умений. А коль скоро красота воздействует на человека, то, следовательно, имеется возможность осознать механизм этого воздействия.

Профессиональный дирижер хора, как правило, понимает всю многогранность эстетического, прекрасного звучания и всем своим умением, талантом и интуицией формирует его в хоре: осторожно и бережно складывает разноликие человеческие тембры, любит их неповторимыми красками и, что самое главное, находит в тембровом звучании подтверждение сущности музыкально-художественного образа произведения. В формировании вокально-тембровой культуры хора каждый дирижер руководствуется субъективным критерием, вызванным его собственной культурой и музыкальной обученностью. Памятуя о том, что эстетическая сущность красивого пения находится в сфере традиций музыкальной культуры прошлого, в ряду выдающихся достижений человеческого гения, дирижер обязан накапливать индивидуальный слуховой опыт в области вокальных тембров. К примеру, посещение концертов и слушание самых различных вокально-хоровых коллективов (впрочем, не только коллективов, но и величайших певцов-солистов) и т.п. рано или поздно позволят музыканту, решившему стать дирижером, воспитать в себе навык слышания хора в *тембральном спектре*, определить для себя приемы практической работы с вокальными тембрами. Следует всегда помнить, что вокально-тембровое и вокально-интонационное звучание хора строго соответствует идеальному представлению звучности, существующей в воображении дирижера, т.е. хор «звучит» именно так, как его «слышит» дирижер-хормейстер. И если в

¹ Тургенев И. С. Певцы // Записки охотника. — Любое издание.

том звучании имеются недостатки, то они почти всегда вызваны погрешностями слуховой культуры дирижера. Именно поэтому так значительны требования к воспитанию в дирижере вокально-слуховой культуры.

Певческие голоса в хоре, как правило, бывают разными по своим вокальным параметрам, и задача дирижера состоит в том, чтобы собрать звучность хора в единый поток и тем самым придать ему художественную цельность.

Воспитание певческих навыков тесно связано со слуховыми представлениями певца, его музыкальностью. Чрезвычайно важным моментом в организации процесса звукоизвлечения является взаимодействие дыхания, положение и работа гортани, резонаторов.

Певческая установка

В методике пения установились определенные профессиональные приемы, связанные с постановкой голоса, организующая система которых выражена понятием *певческая установка*, т.е. положением, которое певец должен принять перед началом фonnации (звукоизвлечения). Правильное положение корпуса положительно влияет на голосообразование. Мышечная собранность певца в момент пения способствует лучшей организации звука.

Певческая установка состоит из многих внешних приемов и навыков. В хоровом пении обычно рекомендуют стоять (или сидеть) прямо, подтянуто, но не напряженно, не сутулясь. Правильное положение корпуса — это равномерная опора на обе ноги, руки свободно опущены, грудь развернута, голова держится прямо. При положении сидя не следует класть ногу на ногу, так как это стесняет дыхание. А.А.Архангельский, репетируя с хором студентов в Праге в 1923 г., просил: «Сидите прямо, не сгибайтесь, не разваливайтесь, от ровного сидения улучшается смкость легких».

Рот в пении является «раструбом», посредством которого вокальный звук получает свое направление, поэтому основное положение рта должно быть широким, открытым. Нёбо служит важным резонатором. Благодаря приподнятому нёбу происходит формирование округлого звука (нёбо — своего рода сферический «купол»). Большинство начальных упражнений для развития певческой установки (особенно в занятиях с начинающими певцами) направлены на организацию правильного положения корпуса и вокального аппарата. Весьма значительно влияние хормейстера на формирование правильной певческой установки хористов. Оно связано с профессионально-техническими требованиями к певцам и является неотъемлемой частью репетиционной и концертной работы. Правильная позиция хормейстера в этом

вопросе имеет огромное значение в репетиционной работе хора, настраивает певцов на трудовой ритм и строгую дисциплину.

Певческое дыхание

Вокальная педагогика рассматривает в качестве наиболее целесообразного для пения грудобрюшное дыхание, а также варианты смещений грудного и брюшного дыхания в зависимости от индивидуальных особенностей певца. Грудобрюшное дыхание предусматривает при вдохе расширение грудной клетки в средней и нижней ее частях с одновременным снижением купола диафрагмы, сопровождаемым расширением передней стенки живота. При вдохе не должны подниматься плечи, что свидетельствовало бы о применении поверхностного ключичного дыхания.

В. Г. Соколов рассматривает дыхание в трех составляющих элементах: вдохе, мгновенной задержке дыхания и выдохе. Вдох имеет большое значение для пения, но не менее важна и задержка дыхания, непосредственно мобилизующая весь голосовой аппарат певца к началу пения. Самым же главным моментом в процессе пения, несомненно, является выдох. Выдох должен быть совершенно спокойным, без всякого намека на насильственное «выталкивание» взятого в легкие воздуха. Вдох, задержка дыхания и выдох являются главными компонентами технического приема ауттакта в дирижировании. Вдох должен производиться бесшумно. Не следует переполнять грудную клетку воздухом. В работе с хоровым коллективом уместны рекомендации делать вдох, как бы ощущая при этом нежный аромат цветка, а выдох так, чтобы пламя свечи, расположенное у рта, не шелохнулось. «Искусство дыхания — искусство выдоха», — писал В. И. Краснощеков. Хормейстеры в своей практической работе с хором уделяли особое внимание развитию большого певческого дыхания. Так, Н. М. Данилин повторял певцам на репетициях: «Большое дыхание! Хоровые певцы славятся большим дыханием».

Характер певческого дыхания отражается на характере звучания голоса певца. Плавное, спокойное, легкое дыхание способствует достижению красивого, легкого звука. Жесткое, напряженное дыхание рождает жесткий и напряженный звук. При излишнем давлении дыхания на связки они утрачивают эластичность. При всей свободе дыхания они должны сохранять ощущение мышечной упругости, энергичности движения. Экономный и равномерный выдох необходим для исполнения плавных, широко распевных мелодий. Драматические произведения нуждаются в экономной, прерывистой, порой «взрывной» подаче дыхания. Пение в нижней части диапазона требует наибольшего количества воздуха. При исполнении верхних звуков расходится наименьшее количество дыхания. Следует помнить, что нельзя

усиливать напор воздушного столба. Это приводит к резкости и крикливости, а также становится причиной завышения звука. При выполнении быстрых пассажей и технических, подвижных мелодий дыхание должно быть легким, но очень активным. В хоровом пении одновременность дыхания — основа одновременности атаки звука и вступления. Столь же необходимо единообразие в подаче дыхания, его объеме. Возобновление дыхания всеми певцами должно производиться в установленные и отмеченные в партиях моменты. Обычно они совпадают с границами построений фраз, с цезурами в музыкальном и поэтическом тексте.

Профессиональные хоровые певцы, как правило, умеют экономично распределять свое дыхание на протяжении больших фраз. Однако, если фраза или музыкальное построение столь продолжительны, что певческого дыхания для их исполнения недостаточно, рекомендуется брать не одно большое дыхание, а несколько «полудыханий», т.е. добирать дыхание. При этом следует осторожно включаться в певческий процесс, не нарушая общей мелодической и звуковой линии хоровой партии. Такой тип дыхания соотносится с понятием *цепное дыхание*.

Цепное дыхание

Цепное дыхание — это вокально-хоровой прием, обеспечивающий непрерывное звучание хора (без цезур) в течение продолжительного времени. Цепное дыхание применяется в тех случаях, когда продолжительность звучания фразы превышает физические возможности певческого голоса. Главная его особенность заключается в том, чтобы смена дыхания производилась певцами хоровой партии не одновременно. В практике работы с хором применяются разные методы выработки ровного цепного дыхания, в частности певцам следует избегать взятия дыхания на границах музыкальных фраз, на тактовых чертах, т.е. «делать вдох не там, где дыхание просится», но добирать дыхание тогда, когда сосед (певец, находящийся рядом) «тянет» звук. Непременным условием пения при этом является механизм взятия дыхания через нос. Исполнение музыкальной фразы на цепном дыхании обычно характеризуется плотным и ровным *legato*.

Правильно организованное дыхание хоровых певцов — главная задача хормейстера в его вокальной работе с хором. В процессе репетиций дирижеры обычно детально и кропотливо рассматривают моменты взятия дыхания, соотносят дыхательный процесс со звуковедением, фразировкой, различными компонентами хоровой звучности. О важности этих навыков постоянно напоминали известные хормейстеры в своей репетиционной работе с хором.

В этой связи практически ценны пояснения А. А. Архангельского¹: «Самое главное, чтобы пение было тягучим: плавным, слитным, связным. Для этого надо особенно связывать такты: между последней нотой предыдущего такта и первой последующей не передыхать. Дышать можно когда и где угодно, только не между тактами, если, конечно, в этом нет обязательной смысловой или музыкальной необходимости. Но даже «где угодно» — стараться не дышать всем хором или его большой группой. Хорошо бы подновлять дыхание на «длинных» нотах и поочередно. Набравши воздух полностью; вступать тихо; во всяком случае, не громче, чем был звук перед передышкой...» В таком же ключе приучал хор к цепному дыханию А. В. Свешников: «Вздохи не должны быть частыми. Надо научиться постепенно расходовать воздух, как можно дольше сохранять его. Тогда вы сможете незаметно, по очереди, делать вдох».

С певческим дыханием связано понятие *певческой опоры*.

Певческая опора

В вокально-методической литературе понятие *певческая опора* имеет различные объяснения. Одни педагоги утверждают, что она характеризует особые качества певческого звука — его устойчивость, звучность, глубину («опертый звук»), манеру звукоизвлечения («пение на опоре»), что ощущение певческой опоры возникает у певца в связи с сохранением «вдыхательной установки» (отражение характера вдоха). Другие связывают ее с замедлением выдоха; третьи — с ощущением «звукового столба»; четвертые — с повышением давления в бронхиальном дереве; пятые — с резонаторными вибрационными ощущениями и т. д. Одни педагоги рекомендуют своим ученикам: «Пой, будто поднимаешь рояль», другие — «Пой, будто продолжаешь вдох» и т. д.

О. В. Павлищева определяет опору звука как «взаимодействие “опоры дыхания” с работой голосового и артикуляционного аппарата. Опора дыхания связана с максимально плавным, упругим выдохом, сопровождаемым ощущением его активного торможения, в результате чего экономится дыхание и “воздух” при фонации весь превращается в звук»². Ф. О. Заседателев разделял певческую опору на два понятия — опора дыхания и опора звука³. Л. Б. Дмитриев объяснял певческую опору акустико-физиологическими свойствами: «Певческая опора есть результат акустического сопротивления верхних надгортанных резонаторов».

Певческая опора является результатом правильной организации дыхания, звукообразования и резонирования голоса, взаи-

¹ Архангельский Александр Андреевич (1846—1924) — хоровой дирижер и духовный композитор; организатор и руководитель концертного хора (1883—1922).

² Павлищева О. В. Методика постановки голоса. — Л., 1964. — С. 38, 25.

³ См.: Заседателев Ф. О. Научные основы постановки голоса. — М., 1925. — С. 37.

модель строения всех компонентов. Она обеспечивает наилучшие условия певческого звука — его энергичность, собранность, упругость, точность, гибкость, полетность и т. д. Пение на опоре способствует устойчивости интонирования. Кроме того, певческая опора является эстетическим понятием, так как определяет художественно-качественную сторону вокального звука.

Певческая позиция

Термином *певческая позиция* характеризуется качество певческого звука. Различают высокую и низкую певческие позиции. Высокая позиция образуется вследствие активизации верхних резонаторов. При этом звук приобретает звонкость, полетность, интонационную точность. Акустически это связано с наличием в звуке высокой форманты. Низкая позиция считается неправильной, так как связана с глухим, «неполетным», тяжелым, а зачастую интонационно низким звуком. Пение на низкой позиции является перегрузкой дыхания и форсированием звука. Иногда низкая позиция психологически связана с низким мышечным и эмоциональным тонусом, или, как еще говорят педагоги-вокалисты, с «ленивым» пением. Формированию высокой позиции помогают вокальная настройка на средних (и выше средних) нотах диапазона и пение упражнений сверху вниз, при сохранении на нижних нотах «высокого» звучания. Рекомендуется использовать упражнения с близкими по звукообразованию гласными (и, е, я), не позволять искусственно сгущать тембр («толстить» звук). Выработке высокой позиции способствуют пение с закрытым ртом, вокальные упражнения на легкость и подвижность голоса, произнесение ясного и осмысленного слова, а также психологическая окраска звука.

Звукообразование

Атака — начало звука — воздействует на характер смыкания связок, координацию работы связок и дыхания, на качество певческого дыхания, тембр звука, формирование гласных. Атака звука является первоначальным и основным моментом в работе над ансамблем, строем, дикцией, музыкально-фразировочной выразительностью. Практикой вокально-хорового исполнительства выработаны необходимые условия правильного звукообразования. Главное среди них заключается в том, чтобы идеальный звук в его начальной форме перед своим возникновением был оформлен в мысленных слуховых представлениях певца — «предслышание всегда опережает пение» (В. И. Краснощеков). Слух контролирует соответствие воспроизведенного представленному. Таким образом, поющий хорист, мысленно представляя перед атакой звука его

высоту, силу и характер, а также форму гласной, исполняет звучащую ноту легко, спокойно. Приведем для примера практические рекомендации Н. М. Данилина на репетиции с партией сопрано: «Верхнее *ля* второй октавы взять тихо, прикрыто, опустив голову; наметить его и потом раздуть». При атаке звука не должно быть «подъездов» и шумовых призвуков — «звук должен извлекаться так же, как на любом инструменте, без «подъездов» к нему, без «выжимания» (т. е. постепенного увеличения силы), переход от звука к звуку должен совершаться сразу — без *glissando*» (А. В. Свешников). Согласные, предшествующие гласной, должны произноситься четко и коротко.

Атаку звука условно разделяют на три типа: мягкая, твердая и придыхательная. *Мягкая* атака — сближение связок до состояния фонации одновременно с началом выдоха. При *твердой* атаке голосовая щель плотно смыкается до начала выдоха. *Придыхательная* атака — смыкание голосовых связок после начала выдоха, в результате чего перед звуком образуется короткое придыхание в форме согласной *х*.

Певческая практика утвердила в качестве основной формы звукообразования мягкую атаку звука, сохраняющую чистоту тембра и создающую условия эластичной работы связок, — «начинать петь мягкой атакой, гласные артикулировать четко» (Н. М. Данилин). Твердую атаку следует применять с большой осторожностью. Необходимо заметить, что опытные певцы владеют всеми типами атаки звука.

Артикуляция гласных не должна влиять на устойчивое положение гортани во время пения. Слова необходимо произносить свободно, но не вяло. Активная пластичная артикуляция — важный элемент вокальной техники. Определяющими факторами здесь являются качество звука, фонетическая чистота и отчетливость произношения. Всем певцам следует пользоваться едиными, общими приемами артикуляции. Значительного различия артикуляционных форм у певцов не должно быть — это мешает возможности установить ансамбль. В качестве примера можно привести часто встречающиеся у малообученных певцов недостатки, выражающиеся в разных «уровнях» звучания одной гласной по гортани и артикуляционному аппарату, в посыле звука в различные резонаторные точки и т. д. В пении не следует изменять форму артикуляции гласного звука, она должна быть одинаковой от начала до конца, если это не вызвано определенной художественной задачей. Артикуляция гласных должна быть соотнесена с различными формами звуковедения, *штрихами* — *legato, non legato, staccato, portamento*, так как известно, что каждая форма звуковедения привносит в артикуляцию собственные индивидуальные черты.

Как известно, певческий звук формируется на гласных, в них выявляются все качества голоса. Гласные должны звучать выров-

ненно и одинаково вокально, сохранять тембральное родство. Их смену следует производить плавно при спокойном, устойчивом состоянии гортани. Все гласные должны звучать округленно, чуть затемненно и ровно. Работая над их певучестью и однотембровостью, необходимо стремиться к распространению наилучших тембровых качеств одной из гласных на другие.

Из известных разновидностей вокального звука в академическом хоровом пении применяется *округлый, прикрытый* звук, выровненный на протяжении всего диапазона голоса. Такой звук обладает лучшими тембровыми качествами и хорошо сливается в ансамбле.

В современной вокальной педагогике под прикрытым звуком подразумевается некоторое затемнение тембра путем перестройки верхних резонаторов. Если округление звука осуществляется путем куполообразной формы мягкого нёба, то прикрытие производится через расширение нижней части глотки. С проблемой округления и прикрытия звука связан момент выравнивания, сглаживания регистров, так как при смешении головного и грудного звучания голос приобретает ровность на протяжении всего диапазона.

В занятиях с хором следует помнить, что верхние и нижние участки диапазона формируются только после образования хорошей середины голоса. Перегрузка в средней части диапазона влечет проблемы неровности звучания регистров, затруднений с верхними нотами и т.д. Особое внимание следует обращать на округление звуков, прилегающих к границам регистров. Переходные ноты следует прикрывать. При изменении гласных изменяется форма нижней части глотки. Так, на гласной *у* она расширена, звук имеет темную окраску. На *а* глотка сужена, звук тяготеет к светлому открытому тембру. Гласные *о, э, и* являются промежуточными между *у, а*. В целях достижения прикрытия отдельных гласных рекомендуют петь *а* с призвуком *о, и* — с призвуком *ю, е* — с четким переходом на прикрытое *э*. При звуком *у* надо пользоваться осторожно. К формированию верхних прикрытых звуков следует переходить лишь после того, как найдено и закреплено нужное звучание в средней части диапазона. Поиск рекомендуется начинать с примарных тонов, т.е. звуков, которые среди других средних тонов звучат наиболее естественно. При излишне открытом звучании голоса в средней части верхние звуки оказываются перекрытыми. При густой компактной середине верхний регистр прикрывать трудно. Звуки верхнего регистра целесообразно формировать при мягкой атаке, распевно, но очень активно, на опоре, свободно и легко. Высокие ноты не должны выпадать из общей линии звуковедения, отличаться по силе от других звуков мелодии. Недопустимо форсирование звучности. При пении прикрытым звуком следует сохранять ощущение певческой опоры и головного резонирования. Крайним высоким звукам голоса свойственно неко-

торое осветление тембра. При формировании звука следует учитывать регистровые свойства голоса, границы регистров и использовать то звучание и тот механизм звукообразования, которые присущи данному типу голоса на данном участке диапазона¹.

Обратимся в связи с проблемой звукообразования к высказываниям старых мастеров.

Н. А. Римский-Корсаков приводил любопытные суждения относительно артикуляции гласных звуков: «В мелодических рисунках, распеваемых на один слог, а также в долго протягиваемых и в высоких нотах выбор гласной имеет немалое значение. Всякому ясна разница в положении губ и рта при произношении открытой гласной *a* и закрытой *y*. Расставив гласные в постепенном порядке их большей или меньшей открытости, начиная с наиболее открытой, мы получим следующий ряд: *a, o, e, u, y* (гласные *я, ё, ю* протянуты быть не могут и переходят в *a, o, y*). Во всех женских голосах в высоких нотах предпочтительнее перед прочими гласная *a*. В высоких нотах мужских голосов предпочитают гласные *o* и *e*. Гласные *u* и *y* смягчают резкость высоких нот у басов, а гласная *a* удобна для взятия ими самых низких тонов. Продолжительные фиоритурные узоры часто даются на междометие *ах* или просто гласную *а*». Впрочем, как заметил Римский-Корсаков, с этим приходится считаться лишь до известной степени, исходя из литературных и оперно-сценических условий².

П. Г. Чесноков рассматривал несколько разновидностей звучания хора и связывал их с механикой голосообразования. Он перечислял практически все известные манеры пения, отчасти находя им применение в хоре. Только *носовой звук* Чесноков считал в хоре недопустимым; *открытым* (вероятно, так называемым *белым*) звуком рекомендовал пользоваться в редких случаях для достижения прозрачного, нежного *pp*. Истинным звуком хора Чесноков признавал *закрытый звук*, характеризуя его округлостью, полнотой и содержательностью: «Умелое и мастерское раскрытие такого звука производит величественное впечатление». Последняя разновидность звука, по Чеснокову, это *прикрытый звук*, «шёпот в пении, тишайший, с еле заметной высотой, шуршащий звукошёпот». Чрезвычайно важны рекомендации Чеснокова в отношении качества звучания: «Не разжижайте, не обестембривайте звук, придвигая его близко к зубам; пойте звуком содержательным; ищите красоту и художественность в звуке; пойте звуком закрытым». Нужно отметить, что терминология Чеснокова в определении манер звукообразования — «закрытый звук» и «прикрытый звук» — отличается от общепринятой. Переводя на современный лад, закрытый звук соответствует нынешнему понима-

¹ См.: Краснощеков В. И. Вопросы хороведения. — М., 1968. — С. 171—173.

² См.: Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки. — С. 161.

нию прикрытого звучания. Похожими терминами пользовались многие русские хормейстеры. Так, о закрытом звуке в хоровом пении упоминает А. А. Архангельский, утверждавший, что закрытый звук имеет «даль». Остались свидетельства репетиционной работы Архангельского с хором студентов в Праге в 1922 г., где дирижер пояснял механику образования закрытого звука. На репетиции Архангельский попросил всех поющих закрыть рот и петь, плотно сжимая зубы и губы: «Это необходимо для того, чтобы ощутить необходимую интенсивную опору дыхания, место резонирования звука и привыкнуть к положению, в котором должен единообразно находиться весь голосовой аппарат, еще без ясного произношения слов. Когда будут произноситься слова при нормальном пении, положение всего голосового аппарата и опоры дыхания сохраняются, как было при закрытом рте, и слова произносятся спокойно»¹.

А. А. Егоров отмечал наиболее приемлемое хоровое звучание, основанное на прикрытом, или мягком, звуке. Отличительной особенностью такого звука является «вокальная естественность, возможность более продолжительного пения без относительной утомленности и известная гибкость, легкость в исполнении различных технических, динамических и штриховых приемов». Егоров высказал чрезвычайно важное утверждение, касающееся эстетической сущности вокального звука: «Только тогда хоровое исполнение будет носить отпечаток звукового благородства, богатства и оставлять неизгладимое впечатление, когда оно будет в рамках прикрытого, или мягкого, звука».

Среди высказываний У. О. Авранека имеется одно, которое обусловлено тонкой красочностью и специфичностью звукообразования. Это замечание касается особенного, как выражался Авранек, «хорового *piano*»: «Каждый певец дает паутинку звука, а вместе это звучит тихо и красиво. В *solo* так петь нельзя — не будет слышно, но в хоре это и будет хоровое *piano*». Репетируя «закулисный» хор из «Пиковой дамы» (сцена в казарме), Авранек говорил: «Здесь нужно особое, хоровое *piano*; брать *piano*, как бы совершенно снятое дыхание: тенора — почти фальцетом, басы — без собственных тембров, очень тихо; технически именно напевать, а не петь. Для того чтобы у первых сопрано было хоровое *piano* на верхних нотах и чтобы они пели головным звуком, им следует петь с закрытым ртом и со сжатыми зубами, а затем то же самое петь с открытым ртом, не теряя позиции»².

¹ Цит. по: Ткачев Д. А. Александр Андреевич Архангельский. — Л., 1974. — С. 98.

² Считаю необходимым прокомментировать приведенную цитату. Дело в том, что в партитуре этого закулисного хора стоят динамические обозначения довольно громкого пения (*f*, *ff*). Однако на практике в зависимости от сценических условий, точнее, из-за недостатка помещения за сценой, когда хор наиболее приближен к сцене и, следовательно, не в состоянии дать «отдаленного» звуча-

Известно, что мимика влияет на характер звукообразования, на тембр. Например, улыбка способствует яркому и светлому звучанию, а мрачное и суровое выражение лица — затемненному, так называемому сомбрированному звучанию. Хоровые мастера часто напоминали об этом певцам и не только в связи с окраской звука, но и с выполнением актерско-образных задач: «Для тембров и красок в голосе кроме внутренних переживаний очень помогает выражение лица, мимика. Нельзя петь весело с нахмуренными бровями. Это помогает психологически и физиологически» (У. О. Авранек); «В песнях веселых лица должны выражать веселость, а в грустных — наоборот. Когда вы на эстраде, чувствуйте себя настоящими артистами» (А. А. Архангельский).

Подвижность голосов

Относительно подвижности хоровых голосов говорить определенно довольно сложно, так как это зависит от реального состояния культуры певцов хора, их обученности, возможностей, способностей. В некоторых хоровых партитурах можно встретить примеры использования хоровых голосов в довольно подвижных темпах, мелодически орнаментированных. Достаточно вспомнить страницы произведений полифонического изложения (Месса си минор И. С. Баха, fuga из Реквиема В. А. Моцарта, обработки народных песен А. Ф. Пашенко), чтобы с полной уверенностью говорить о необходимости выработки у певцов точного интонирования в исполнении мелодической линии инструментального характера. Точность интонирования орнаментированной мелодики всей хоровой партии — основная сложность в работе хормейстера по развитию подвижности хоровых голосов. Добиться этого бывает весьма не просто. Для более детальной характеристики данного свойства голоса обратимся к словам Римского-Корсакова: «Наибольшая гибкость в смысле подвижности присуща в каждом из голосов его нормальной октаве. Женские голоса, в общем, отличаются большею подвижностью по сравнению с мужскими. Но в каждом роде голосов высокие подвижнее низких. Так, сопрано

ния, иногда от хора требуют снижения динамической звучности ради соблюдения общего звукового баланса. Только так объясняется высказывание Авранека во время репетиции с хором Оперной студии Станиславского, где сценическая площадка была чрезвычайно мала. Например, при исполнении этой сцены в Большом (в Москве) или в Мариинском (в Петербурге) театрах хор помещался далеко в глубине сценической коробки и поет с оттенком *f, ff*, создавая иллюзию отдаленного пространственного звучания. Между прочим, в русской оперной литературе закулисные хоры — частое явление, они рассчитаны на исполнение в громком нюансе. Из зарубежной оперно-хоровой музыки можно вспомнить «Голетто» Дж. Верди, где закулисный мужской хор имитирует «завывание» нег-

более подвижный из женских, а тенор — из мужских. Несмотря на возможность применения довольно затейливых фиоритурных узоров и их фразировки в смысле чередования *staccato* и *legato*, подвижность человеческих голосов значительно меньшая по сравнению с музыкальными инструментами. В сколько-нибудь быстром чередовании удобнее всего диатоническое движение по ступеням, затем движение по терциям (арпеджио). Шаги на интервалы шире кварты в быстрой последовательности чрезвычайно трудны. Хроматизм очень труден. Скачки на октаву и более от коротких нот весьма нежелательны. Вышие ноты следует готовить или постепенным подходом, или решительным шагом на кварту, квинту, октаву и т.д.»¹.

Гигиена певческого голоса

Пение — процесс физиологический, в котором происходят большие затраты энергии, связанные с дыхательным процессом, работой в удобных и неудобных тесситурах, удерживанием вокальной позиции и, наконец, с умением выдерживать длительные по времени репетиции и концертные выступления.

В работе с хором чрезвычайно важно проводить занятия в просторных, не душных помещениях. Необходимо соблюдать такой ритм работы, чтобы певцы после репетиционного часа занятий имели отдых (перерыв), который бы способствовал снятию напряжения, своего рода «реабилитации» после сложной репетиции. При многократном повторении произведений, написанных в высоких или низких тесситурах, разучивание следует производить с транспонированием этого места или фрагмента в удобный регистр.

Нежелательно проведение репетиций в раннее время, когда голос, как говорят, «еще спит», или поздно вечером, когда наступит время биологического сна. В каждом таком случае проведения репетиций происходит насилие над голосом, что ничуть не способствует естественному его звучанию и, более того, может навредить здоровью певца.

Вредно действуют на голосовой аппарат холод, жара, пыль. Расшифывают голос громкие разговоры и форсированное (крикливое) пение, злоупотребление неудобной (высокой, низкой) тесситурой, исполнение завышенного по трудности репертуара. Перед пением не рекомендуется употреблять в пищу ничего, что бы раздражало горло: острого, соленого, горячего, холодного, кислого и т.п., а также шоколадных конфет и сладостей. Вредно действуют на горло холод, жара, пыль, табак и особенно пиво, спиртные напитки. Пищу рекомендуется принимать не позже чем за два часа до пения, ибо в противном случае наполненный же-

¹ Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки. — С. 162.

лудок будет мешать правильно организованной певческой опоре. В холодное время года, придя с улицы, перед пением необходимо согреться, а выходя после пения — предварительно остыть. Закалка организма в целом должна сопровождаться закаливанием горла — полезно полоскать горло водой комнатной температуры.

Отрицательно действует на голос переутомление. При болезнях голосового аппарата в результате переутомления вредит и присутствие на занятиях, так как голос в этих условиях не находится в состоянии покоя. Среди профессиональных певцов принято, чтобы их повседневная, разговорная речь обязательно согласовалась с вокальными принципами: певец должен говорить (разговаривать) в той же вокальной позиции, с ощущением такой опоры звука и его резонирования, какая им применяется в пении. Женщины не должны петь во время ежемесячного цикла (3 дня); нарушение этого правила не только ведет к нечистому интонированию, но и может вызвать заболевание голосовых связок.

Для контроля над состоянием голосового аппарата необходимо систематически проводить фониатрические осмотры.

Охрана детского певческого голоса тесно связана с постоянной изменчивостью, ростом детского организма. При работе с детьми следует всегда учитывать такую особенность их, как способность выдерживать физические нагрузки. Руководителю следует внимательно относиться к здоровью детей и уж, во всяком случае, остерегаться принимать в хор детей, не способных выдерживать значительные перегрузки. До недавнего времени пение мальчиков и девочек в период мутации запрещалось. Так, например, еще Г.Я.Ломакин отмечал, что «при перемене голоса упражнение в пении должно быть прекращено года на два, потому что в этом промежутке происходит переход от детского возраста в возмужалость и образуется из детского голоса мужской, который понижается на октаву. Если в это время утомлять голосовой орган упражнением в пении, то оно может совершенно повредить возрождению хорошего голоса»¹. Однако опыт ряда педагогов доказал, что осторожные занятия пением в это время с учетом щадящего режима возможны. В тех случаях, когда голосовой аппарат ребенка нездоров или вызывает проблемы, руководитель хора обязан направить ребенка на консультацию к врачу и, находясь в тесном контакте с родителями, должен содействовать укреплению здоровья детей. Часто встречаются в практике хоры в коллективах выездные мероприятия — концертные выступления в других районах и городах, отдых в детских лагерях и пр., где руководитель хора ложится ответственность за здоровье юных хоровых певцов. В этих случаях хормейстер со всей серьезностью занимается правильной организацией репетиций и концертов, пе-

¹ Ломакин Г.Я. Краткая метода пения. — М., 1887. — С. 18.

движением в транспорте, питанием, отдыхом и т. п., а также заботится о защите детей от простудных заболеваний.

3. Характеристика певческих голосов

Основные разновидности певческих голосов

В существующей классификации певческие голоса (уточним: академической манеры пения) различаются, прежде всего, по тембру звучания и высоте исполняемых звуков. Условно они делятся на высокие, средние и низкие: высокие — *сопрано, тенора*; средние — *меццо-сопрано, баритоны*; низкие — *контральто, басы*. Кроме того, используется дополнительная дифференциация: высокие и средние голоса (сопрано, меццо-сопрано, тенора и баритоны), обладающие более легким звучанием, получили название *лирических*, а более тяжелые (густые) — *драматических* голосов. Встречаются певческие голоса, занимающие промежуточное место между перечисленными в этой системе классификации — *soprano-leggiero, soprano-giusto*, высокое сопрано, легкий тенор, *tenor-altino*, баритональный тенор, *basso-cantante, basso-profundo*. К этому списку терминов причисляют еще один — *mezzo-carattere*, т. е. средний, например, между лирическим и драматическим сопрано и т. д. Характеристика терминов, как правило, указывает на индивидуальные особенности голоса, например: термин *колоратурное сопрано* — голос, обладающий гибкостью и подвижностью, *драматический тенор* — голос, способный к выражению сильных драматических душевных переживаний, *basso-profundo* (глубокий, или низкий, бас) — голос, способный к взятию низких нот.

Приводим основные характеристики певческих голосов, используемых в сольной оперно-концертной практике.

Сопрано — самый высокий женский голос. Различают следующие разновидности сопрано — *колоратурное, лирическое и драматическое*, а также промежуточные виды — *лирико-драматическое и лирико-колоратурное* сопрано. Диапазон лирического и драматического сопрано: *до* первой октавы — *до* третьей октавы.

Меццо-сопрано — женский голос, средний между сопрано и контральто. Различают *высокое* (лирическое) меццо-сопрано, близкое к сопрано, и *низкое*, приближающееся к контральто. Для меццо-сопрано характерны полнота звучания в среднем регистре, наличие нижнего грудного регистра, а также несколько более резкий, чем у сопрано, звучание на верхних нотах. Диапазон: *ля* (си-бемоль) малой октавы — *ля* (си-бемоль) второй октавы.

Контральто — низкий женский голос. Наиболее характерные и выразительные регистры — грудной и отчасти средний (от *фа*, *соль* первой октавы до *ля* первой октавы). Верхние звуки у контральто (*си*

первой октавы — *ми*, *фа* второй октавы) бывают иногда несколько резки. Переходные ноты — *ми* (*фа*) первой октавы, *до-диез* (*ре*) второй октавы. Тембр голоса обычно густой, плотный.

Тенор — высокий мужской голос. В XIX в. сформировались основные типы теноровых голосов: *лирический* тенор (итал. *tenore de grazia*) отличается светлым тембром, сильным верхним регистром, легкостью и подвижностью; *драматический* тенор (*tenore di forza*) характеризуется баритональной окраской и большой силой звучания при несколько меньшем диапазоне; в *лирико-драматическом* теноре (*mezzo-carattere*) по-разному объединяются качества обоих видов. Диапазон: от *до* малой октавы до *до* второй октавы. Также существуют особые разновидности теноров — *характерный* тенор, название которого связано с его использованием в характерных ролях, и *тенор-альтино*, тождественный лирическому тенору, но без низшей тесситуры и с развитым фальцетным звучанием (диапазон: от *ми* малой октавы до *ми-бемоль*—*ми* второй октавы), а также редчайший голос — *контртенор*, приблизительно равный по диапазону контральто.

Баритон — мужской голос, средний по высоте между тенором и басом. Соединяет силу и величавость баса с блеском и подвижностью тенора. Диапазон: *ля* большой октавы — *ля-бемоль*—*ля* первой октавы. Различают *лирический* баритон (иногда называют тенор-баритон), более мягкий и подвижный, имеющий сходное звучание с драматическим тенором, и *драматический* баритон (иначе — бас-баритон), более мужественный и сильный, который по тембру приближается к басу.

Бас — самый низкий мужской голос. Имеет разновидности: *высокий*, или певучий, бас (итал. *basso-cantante*) и *низкий*, или глубокий (*basso-profundo*), а также характерный, комический бас (*basso-buffo*). Высокий бас бывает двух типов: *лирический* — более мягкий и *драматический* — более сильный; диапазон лирического баса: *соль* большой октавы — *фа* первой октавы, драматического: *фа* большой октавы — *ми* первой октавы. Для высоких басов характерны сила и мощь на верхних звуках и более слабое звучание низких звуков. Низкий бас (его еще иначе называют центральным басом) отличается глубоким, полным звучанием в низком регистре и напряженным в верхнем. Диапазон: (*до*, *ре*) *ми* большой октавы — *ре* (*ми*) первой октавы. Низкие басы, способные брать звуки вниз до *соль* контроктавы, встречаются только в хоре и называются *октавистами*.

Женские голоса в хоре

Название *сопрано* было введено в XVI в. и заменило употребительные ранее названия — *discantus*, *superius* (лат.), *dessus* (фр.), *treble* (англ.). Так как женщины не допускались в церковные хоры, партии

верхнего голоса исполнялись тенорами-фальцетистами (*tenorino* — маленький тенор, *alto naturale* — натуральный, т.е. фальцетирующий, тенор, в отличие от сопранистов, певцов-кастратов) и мальчиками.

Партию первых сопрано в хоре исполняют лирические сопрано, как более мягкие голоса, а вторых — драматические, отличающиеся полнотой, плотностью и силой звучания.

Альт — второй по высоте голос в музыке четырехголосного склада. Термин *альт* применяется с XV в. Именовался вначале как контртенор-альт. В ранних четырехголосных произведениях *a cappella* (конец XV в.) партия альты исполнялась мужчинами. В трехголосных хоровых партитурах в более поздние эпохи (XVI—XVII вв.) партию альты иногда поручали первым тенорам. В современном значении альтами называется в хоре и вокальном ансамбле партия, исполняемая низкими женскими или низкими детскими голосами (меццо-сопрано, контральто). С конца XVIII в. в оперных хоровых партитурах в Италии, а позднее и во Франции партия низкого женского голоса получает наименование *mezzo-soprano*, или среднее сопрано. С этого времени партии в однородных женских хорах стали носить названия женских голосов: сопрано, меццо-сопрано, контральто. Во многих вокально-симфонических произведениях и в хорах *a cappella* сохранилось старое наименование — альт.

Сопрано первые

Партия первых сопрано составляется из лирических и лирико-колоратурных сопрановых голосов. Колоратурное сопрано в хоре обычно не используется. Этот вид голоса, как правило, по своему тембру и ярко выраженному *vibrato* трудно ансамблирует в хоре с другими голосами. Кроме того, сопрановые партии в хоровых произведениях обычно оказываются для колоратурного сопрано низко написанными.

Диапазон первых сопрано (до первой октавы — до третьей октавы) П. Г. Чесноков делит на пять участков, из которых выделяет 2-й (низкий), 3-й (средний) и 4-й высокий как наиболее употребительные. В отношении выставленных в следующем примере нотисов Чесноков добавляет, что «они естественны и лежат в природе голоса или партии и что заставить петь сопрано *f* в низком регистре — значит исказить природную сущность и, уже наверное, не получить звука хорошего качества» (пример 11).

Пример 11



А. А. Егоров определяет в качестве составной части первых сопрано две разновидности сопрановых голосов: сопрано лирико-колоратурное и лирическое. Диапазон лирического сопрано: *до* первой октавы — *до-диез* — *ре* третьей октавы. Имеет три регистра: грудной (нижний), средний (медиум) и головной (верхний) (пример 12).

Пример 12



Рабочий диапазон партии первых сопрано (по Егорову): *до* первой — *ля* (*си-бемоль*) второй октавы.

Описывая применение первых сопрано в хоре, Егоров исходит из различий типов и видов хоровых коллективов. Звуковой объем первых сопрано в смешанных хорах¹: малого состава — от *до* первой до *соль* второй октавы; среднего состава — от *до* первой до *соль* (*ля*) второй октавы; большого состава — от *до* первой до *ля* (*си* второй, *до* третьей) октавы.

У. О. Авранек охарактеризовал диапазон первых сопрано: *до* первой октавы — *до* третьей октавы. На пробах голоса Авранек предлагал певицам спеть гамму Ля мажор — от *ля* первой октавы до *ля* второй, при этом просил каждый звук петь отдельно на гласную *а* (петь на слоги *ма* или *ла* он не разрешал) и перед каждым звуком брать дыхание, а также протягивать звук примерно в половинных длительностях в темпе *Andante*. После гаммы Ля мажор пели отдельно звуки *си-бемоль*, *си* второй и *до* третьей октавы, затем — нисходящий звукоряд До мажора от *до* второй до *до* первой октавы. Авранек считал, что первые сопрано в хоре должны быть лирическими.

Н. М. Данилин на прослушиваниях сопрановых голосов предлагал спеть отдельно каждый звук, доводя до *си* второй октавы и затем вниз, до той ноты, на которой голос звучал хорошо. Все звуки пелись длительно. Как считал Данилин, этим упражнением проверялся голос, дыхание, ровность в регистрах. Затем проверялась степень владения *piano*, например, на следующем упражнении (это пелось вначале *forte*, а затем *piano*)² (пример 13):

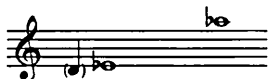
¹ Приводимые звуковые объемы певческих голосов характеризуются Егоровым как «наиболее часто применяемые и имеющие наилучшую звучность», являющиеся по существу рабочими диапазонами голосов в конкретном типе и виде хора.

² Публикуется по записям К. П. Виноградова, относящимся к конкурсному прослушиванию в Государственный хор СССР в августе 1938 г.



Рабочий диапазон сопрано¹ (пример 14):

Пример 14



«На прослушивании певцов, вновь поступающих в хор, Н. М. Данилин в первую очередь принимал во внимание чистоту интонации и считал необходимым умение певца сразу «становиться на звук» — интонационно точно в начале произведения и после пауз. Особенно важным для сопрано и теноров было чистое интонирование переходных звуков к верхнему регистру (*ми, фа, фа-диез* второй октавы для сопрано и тех же звуков первой октавы для теноров). Интонация проверялась в гаммаобразном прохождении этих звуков снизу вверх и наоборот и в скачках голоса на переходные звуки. Качество голоса на протяжении всего диапазона, его устойчивость, ровность, тембральная чистота проверялись последовательным пропеванием мажорной гаммы вверх и вниз, по полутонам, по всему диапазону, *forte* вверх, *piano* вниз, в медленном движении, с возобновлением дыхания после четырех звуков. Три-четыре звука верхнего диапазона проверялись пением арпеджио»².

К. К. Пигров определял рабочий диапазон первых сопрано от *фа* или *соль* первой октавы до *ля* или *си-бемоль* второй октавы.

¹ В письме Р. М. Глиэру от 26 сентября 1937 г. Данилин сообщает звуковые объемы сопрано, альтов, теноров, баритонов и басов, вероятно, в связи с указанными Глиэру аранжировками народных песен. Можно с уверенностью предположить, что это — рабочие диапазоны голосов, хотя сам Данилин в письме этого специально не оговаривает. Любопытно отметить, что днем позже, 27.09.1937 г., на репетиции Данилин высказался в отношении рабочих нот альтов, теноров, первых и вторых басов: «У каждого голоса есть свои рабочие ноты, т. е. те ноты, на которых больше всего пишут хоры, и эти ноты идеальны. Когда испытывают голос, то проверяют, может ли певец долго петь на этих нотах. Если не может, устает скоро, значит, не годится. Если не выходят верхние ноты — это полбеды, это можно сделать. На рабочих нотах голос должен петь чистого и сколько угодно». О рабочих нотах сопрано сказано не было. Данилин вкладывал особый смысл в термин *рабочие ноты*, имея в виду не рабочий диапазон певческого голоса, а участок регистра, наиболее часто используемый в пении.

² Птица К. Б. Мастера хорового искусства в Московской консерватории. — М., 1970. — С. 27.

Пигров советовал звуки первой октавы в нижнем тетрахорде практически не использовать, объясняя это тем, что ноты первой октавы (*фа—си*) звучат нежно, мягко, но в большинстве случаев слабо и развить сильное звучание к вершине первой октавы они не могут. Только начиная со звука *до* второй октавы у первых сопрано появляется возможность не только петь тихо, но и развивать значительную силу и блеск.

Сопрано вторые

Партия вторых сопрано комплектуется обычно из драматических сопрановых голосов.

У вторых сопрано П. Г. Чесноков отмечал лучшими участками регистра средний и отчасти высокий, а также не рекомендовал использовать эти голоса выше *фа* (или *соль*) второй октавы как более массивные и густые в сравнении с сопрано первыми. В этом регистре они слишком отяжеляют звучность партии сопрано первых и, выйдя за пределы своего диапазона, дают нехороший звук (пример 15).

Пример 15



Авторы хороведческих работ и многие хормейстеры-практики указывают, что в партии вторых сопрано лучше использовать драматическое сопрано. Так, А. А. Егоров характеризует вторые сопрано с применением драматических голосов: нижний регистр звучит сочно и полно, средний — сильно, насыщенно и ярко, верхний регистр — ярко и очень сильно (пример 16).

Пример 16



Драматическое сопрано в партии вторых сопрано обладает теми же музыкальными и техническими возможностями, что и сопрано лирическое. И хотя драматические голоса по сравнению с лирическими звучат несколько тяжеловато, их необходимость в хоровом коллективе совершенно очевидна, так как обогащает сопрановую партию своими красивыми сочными низами, крепкой серединой и блестящими, яркими верхами. По словам

К. К. Пигрова, вторые сопрано своим полным звуком при нюансе *forte* восполняют сравнительную слабость первых сопрано и, сливаясь с их нежными тембрами, сообщают звучанию всей сопрановой партии полноту и насыщенность. Что касается использования вторых сопрано при нюансе *piano*, то оно возможно только в пределах первой октавы, во второй же октаве эта группа может отяжелить звучание всей сопрановой партии и нарушить естественную при этом прозрачность и ажурную легкость.

Рабочий диапазон вторых сопрано (по Егорову): *до* первой (*си* малой) — *фа* второй октавы. Звуковой объем вторых сопрано в смешанных хорах: малого состава — *до* первой — *ми* второй октавы; среднего и большого составов — (*си* малой) *до* первой — *фа* второй октавы.

Сопрано (первые и вторые) в хоре

Н. А. Римский-Корсаков определял диапазон сопрано в хоре — от *до* первой до *до* третьей октавы. При этом он делил голос на три регистра, утверждая, что любой голос, в том числе сопрано, имеет *нормальный, верхний и нижний запасные* регистры. Нормальный регистр — мы рассматриваем его как рабочий регистр — имеет октавный диапазон — от *фа* первой до *фа* второй октавы: «В пределах этой октавы композитор может быть свободен в ведении голосовой мелодии без утомления слуха крайностями и без переутомления певца. Следующие ноты вверх составляют тот запасный регистр, которым композитор может пользоваться для мелодических вершин; следующие в каждом из голосов за нормальной октавой ноты вниз составят подобный же низкий запасный регистр для выдающихся мелодических спусков, или глубин. Держать голосовую мелодию сколько-нибудь продолжительно в пределах запасных регистров утомительно для певца и тяжело для слуха, касаться же их ненадолго или на момент, выходя из пределов нормальной октавы, желательно, так как в противном случае локальная мелодия станет стесненной и ограниченной в пределах октавы. Верхний запасный регистр ограничивается двумя ступенями, идущими выше нормальной октавы. Две ступени вниз от нормальной октавы составляют нижний запасный регистр»¹. Следует отметить чрезвычайно важное для нас замечание Римского-Корсакова, который сообщал о возможности использования в партиях вторых сопрано (а также и в партии первых альтов) меццо-сопрановых голосов².

Говоря о дополнительных характеристиках всей сопрановой партии, остановимся на некоторых замечаниях известных хороших дирижеров.

¹ Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки. — С. 155—156.

² См. там же.

В. Г. Соколов¹ наиболее распространенным диапазоном сопрановой партии считает объем от *до* первой до *ля* второй октавы, а крайние звуки — *си* малой октавы и *си* второй — *до* третьей октавы — встречающимися редко.

В. И. Краснощеков указывает рабочие диапазоны сопрановой партии: *ми-бемоль* — *ми* первой — *си-бемоль* второй октавы, а также переходные ноты — *ми* — *фа* первой октавы и *ми-бемоль* — *фа-диез* второй октавы.

Интересно отметить, что Я. Г. Медынь, различая в женских голосах три регистра — средний (медиум), головной и грудной, подразделяет женский голос на пять тесситур — среднюю, высокую, высшую, низкую и низшую (что в некотором смысле адекватно делению Чеснокова на пять регистровых участков), но при этом Медынь понятия регистра и тесситуры не смешивает.

А. Ф. Ушкарёв² приводит следующие объемы первых и вторых сопрано в хоре: первые — *до* первой — *ля* первой (*си* второй, *до* третьей) октавы; вторые — (*си* малой) *до* первой — *фа* (*соль*) второй октавы. Рабочий диапазон всей сопрановой партии — *до* первой — *ля* второй октавы.

Н. В. Романовский³, говоря о наиболее употребительном рабочем диапазоне, приводит объем: *ре* первой — *соль* (*ля*) второй октавы; верхние переходные регистровые ноты — *фа* (*фа-диез*) второй октавы.

Л. И. Мальтер указывает полный диапазон сопрановой партии в академическом хоре от *до* первой до *до* третьей октавы, причем рабочие диапазоны — для первых сопрано от *фа* первой до *ля* второй октавы, для вторых сопрано от *ре* первой до *фа* второй октавы.

П. П. Левандо называет предельные границы сопранового голоса, исходя из исключительных случаев использования звуков в хоровой литературе: *соль* малой октавы (*до* первой октавы) — *си* второй октавы (*до* третьей октавы) (крайние нижние ноты сопрано используются редко и только в дублировании с остальными партиями, в частности альтами) (см. табл. на с. 77).

Альты первые

В хоровом коллективе партия первых альтов составляется из меццо-сопрано.

¹ Соколов Владислав Геннадьевич (1908—1992) — хоровой дирижер, композитор, профессор Московской консерватории; организатор Детского хора при Центральном доме художественного воспитания детей (позднее — Институт художественного воспитания Академии педагогических наук СССР) (1936), создатель Государственного московского хора (1956). Автор книги «Работа с хором» (1959).

² Ушкарёв Анатолий Федорович (1928) — композитор, дирижер, профессор Московской консерватории. Автор книги «Основы хорового письма» (1982—1986).

³ Романовский Николай Вениаминович (1910) — хоровой дирижер, педагог. Автор книги «Хоровой словарь» (последнее издание вышло в 2000 г.).

Сопрано (первые и вторые) в хоре

Авторы рекомендаций	Общий диапазон	Рабочий диапазон	Переходные ноты
Общепринятые нормы ¹	c1—c3	c1—a2	Нижние — e(f)1; верхние — f#(f)2
П. А. Римский-Корсаков	c1—c3	Нижний запасный регистр: c1—e1; нормальный регистр: f1—f2; верхний запасный регистр: g2—c3	
П. Г. Чесноков	I: c1—c3; II: h, c1—g, a2	I: g1—a2; II: g1—g2	
А. А. Егоров	(h), c1—c, (des)3	I: c1—a(b); II: c1(h)—f2	I: f1; f, g2; II: es1; f2
П. М. Данилин		(d), es1—as2	
У. О. Авранек	c1—c3		
К. К. Пигров	c1—c3	I: f, g1—a, b2; II: f, g1—g, a2	
В. Г. Соколов	h—h2, c3	c1—a2	
В. И. Краснощек	c1—c3	e, es 1—b2	e, f1; e, f#2
А. Ф. Ушкарев	c1—c3	I: c1—a2; II: h, c1—f, (g)2	
П. П. Левандо	(g), c1—h2, (c3)		
П. В. Романовский	c1—c3	d1—g, (a)2	e, f1; f, f#2
Л. И. Мальтер	c1—c3	I: f1—a2; II: d1—f2	

П. Г. Чесноков считал хорошим почти весь диапазон альтовой партии, но трудными и неудовлетворительными по качеству только первые два звука и последний (см. пример 17).

А. А. Егоров отмечал характерное отличительное свойство этого голоса в сравнении с другими видами сопрано, выражающееся в наличии широкого, глубокого и полного звука, грудного почти по всем объемам. Диапазон чуть больше двух октав: от *ля* малой

¹ Здесь и далее под общепринятыми нормами мы рассматриваем сведения, которые опубликованы в шеститомной Музыкальной энциклопедии (М., 1973—1982). Данные статьи были написаны И. Г. Лиценко.

октавы до *си-бемоль* второй. Имеет три регистра: нижний (грудной), средний и высокий (головной). Нижний регистр звучит полно и сочно. Средний регистр светлый, чистый и сильный. Эти два регистра составляют тот объем альтовой партии, которым Егоров рекомендовал пользоваться при оркестровке хоровых произведений. Прибавление в нижнем регистре ноты *соль* малой октавы возможно. Ноты верхнего регистра в альтовой партии не применяются (пример 18).

Пример 17



Пример 18



Рабочий диапазон партии первых альтов, исходя из разных типов и видов хоров: *си* малой — *фа* второй октавы. Звуковые объемы первых альтов в смешанных хорах: малого состава (здесь партия альтов разделения на первую и вторую группы не имеет) — *ли* малой — *ре* второй октавы; среднего состава — (*ля*, *си* малой) до первой — *ми* (*фа*) второй октавы; большого состава — *ля* малой — *фа* второй октавы.

Для дополнительной информации приведем характеристики партии первых альтов других мастеров хорового искусства.

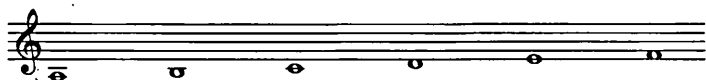
У. О. Авранек определял диапазон первых альтов: от *ля* малой до *соль* второй октавы. Авранек пробовал голос альтов так же, как сопрано, предлагая спеть отдельно каждый звук на гласную *а*; просил пропеть гамму *Соль* мажор от *соль* первой октавы до *фа-диез* второй, затем отдельно — *соль* второй октавы; потом нисходящую гамму *До* мажор — от *до* второй до *ля* малой октавы.

Н. М. Данилин на пробе голосов проверял альтов, предлагая спеть отдельные звуки звукоряда. Он доводил голос до *фа* второй октавы, а затем — вниз по звукоряду. Далее проверка альтов проводилась аналогично проверке сопрано, соответственно возможностям данного голоса.

Рабочий диапазон альтов (пример 19):

Пример 19





К. К. Пигров отмечает, что наиболее хорошо первые альты звучат от *до* первой до *до* второй октавы. В этих пределах они могут дать разные динамические оттенки: от нежного *piano* до блестящего и яркого *forte* — и проявить подвижность и гибкость при исполнении мелодических рисунков в быстром темпе. Группа первых альтов своим серебристо-матовым тембром придает мелодическому рисунку в умеренных и медленных темпах певучесть и подкупающую выразительность.

Н. В. Романовский уточняет, что в хоре меццо-сопрано составляют партию первых альтов, в 3-голосном женском хоре, в зависимости от концертных условий, включаются в партию 2-го или 3-го голоса. Переходные регистровые ноты: *фа-диез* (*фа*) первой октавы, *ре-диез* (*ре*) второй октавы.

Альты вторые

Партия вторых альтов комплектуется драматическими меццо-сопрано и контральто и является фундаментом женской группы хора; в смешанном хоре они служат тембральным переходом от женских голосов к высоким мужским.

По П. Г. Чеснокову диапазон вторых альтов выглядит так (пример 21):



А. А. Егоров определяет основной диапазон контральто: *соль* малой — *соль* второй октавы. Рабочий диапазон вторых альтов: (*соль*) *ми* малой — *до* второй октавы. Звуковой объем партии вторых альтов в смешанном хоре: среднего состава — *ля* малой — *до* (*ре-диез*) второй октавы; большого состава — *фа*, *соль* малой — *до*, *ре* второй октавы. Расширение объема допускается за счет прибавления: внизу — *фа* и *ми* малой октавы и наверху — *ля-бемоль* второй октавы (см. пример 22).



В грудном звучании от *соль* малой до *си* первой октавы эта партия наиболее выразительна и динамична. Звуки второй октавы для вторых альтов неудобны, исполняются тяжело и часто некрасиво. Наиболее практически полезным в диапазоне вторых альтов будет ряд звуков от *соль* малой до *ля—си* первой октавы. В пределах этого объема вторые альты везде звучат ровно, развивают *forte* и *piano* естественно и без труда. Переходные ноты у альтов: *ми—фа-диез* первой октавы и *до—ре-диез* второй октавы.

На прослушиваниях вторых альтов Авранек просил певцов исполнять в гамме Соль мажор (от *соль* первой до *фа-диез* второй октавы) каждый звук отдельно на гласную *а*. Затем следовала гамма До мажор от *до* второй до *соль* малой и даже отдельно *фа-диез* малой октавы. Авранек считал, что вторые альты именно те, у которых хорошие низкие ноты — *ля, соль, фа-диез* малой октавы.

Альты (первые и вторые) в хоре

У Н. А. Римского-Корсакова партия альтов обозначается термином *contralto* и имеет следующий диапазон: общий — от *соль* малой октавы до *фа* второй; нижний запасный регистр — *соль, ля* малой октавы; нормальный регистр — от *си* малой октавы до *си* первой; верхний запасный регистр — от *до* второй октавы до *фа* второй.

Л. И. Мальтер указывает полный диапазон альтовой партии в академическом хоре: от *соль* малой октавы до *фа* второй, причем рабочие диапазоны: для первых альтов — от *си* малой октавы до *ре* второй, для вторых альтов — от *соль* малой октавы до *си* первой.

П. П. Левандо приводит такой объем альтовой партии в исключительных случаях использования крайних звуков: *ре (соль)* малой октавы — (*фа*) *соль* второй (см. табл. на с. 81).

Мужские голоса в хоре

Тенор — название хоровой или ансамблевой партии. В XV—XVI вв. тенор трактовался либо как более близкий к альту, либо, напротив, как лежащий в баритоновой области (*tenorino, quantitenore*). В XVII в. обычный объем тенора находился в пределах *си* малой октавы — *соль* первой. В хоровых партитурах партия тенора записывалась в теноровом ключе *до*; в современных изданиях партия нотируется в скрипичном ключе, что предполагает транс-

понижение на октаву вниз; также применяются следующие ключи *соль* (пример 23):

Пример 23



Альты (первые и вторые) в хоре

Авторы рекомендаций	Общий диапазон	Рабочий диапазон	Рабочие ноты	Переходные ноты
Общепринятые нормы	I: a—a ₂ ; II: f—f ₂	a—d ₂		Нижние: f#(f) ₁ ; верхние: d#(d) ₂
П. А. Римский-Корсаков (наименование голоса — контральто)	g—f ₂	Нижний запасный регистр: g—a; нормальный регистр: h—h ₁ ; верхний запасный регистр: c ₂ —f ₂		
П. Г. Чесноков	I: g—f ₂ ; II: g—e ₂	I: h—e ₂ ; II: g—c ₂		
А. А. Егоров	I: a—b ₂ ; II: f, g—c, d ₂	I: a, h—f ₂ ; II: (g), a—c ₂		f ₁ ; f ₂
П. М. Данилин		(g)a _s —e _s ₂	a—f ₁	
У. О. Авранек	I: a—g ₂ ; II: g—f ₂			
К. К. Пигров	I: a—f ₂ ; II: f—f ₂	I: c ₁ —c ₂ ; II: g—f, h ₁		
В. Г. Соколов	a—d ₂			
В. И. Красношников	(f), g—e ₂	I: c ₁ —d ₂	e—f# ₁ ; c—d# ₂	
М. Р. Копытман	I: h—f ₂ ; II: f, g—c ₂	g—f ₂		
А. Ф. Ушкарев	f, g—e, f ₂	I: h—f ₂ ; II: f, g—c ₂		
П. В. Романовский	I: a—a ₂ ; II: f—f ₂	a—d ₂		I: f#(f) ₁ ; d#(d) ₂ ; II: e, (f) ₁ ; c#(d) ₂
П. П. Левандо	(d), g—f, (g) ₂			
Л. И. Мальтер	g—f ₂	I: h—d ₂ ; II: g—h ₁		

Теноровая партия комплектуется из лирических и драматических голосов, но также возможно использование в партии первых теноров *тенора-альтино*.

Бас (басы) — низкая мужская партия в хоре. Басовая партия состоит из баритонов и басов. Баритоны и лирические басы обычно составляют в хоре партию первых басов, басы высокие, центральные и октависты — вторых басов. Раньше в старинных хоро-вых партитурах баритоны записывались в баритоновых ключах.

Тенора первые

Партия первых теноров формируется из лирических голосов с привлечением теноров-альтино. Диапазон: *до* малой октавы — *до* второй октавы.

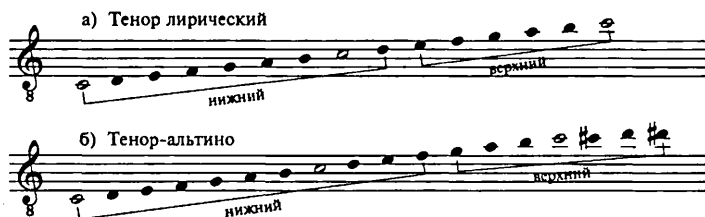
П. Г. Чесноков в партии первых теноров выделял по силе, яркости и блеску средний и высокий регистры, а также считал, что по характеру тембра первые тенора соответствуют первым сопрано (пример 24).

Пример 24



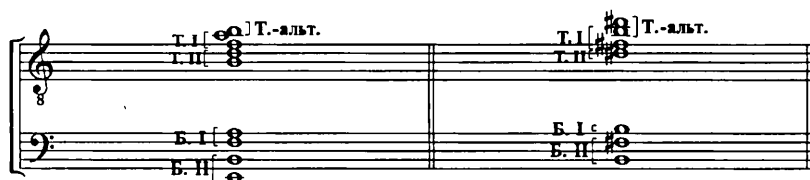
А. А. Егоров рекомендовал поручать исполнение партии первых теноров лирическим тенорам, как более легким и подвижным. В то же время для расширения диапазона и увеличения технических возможностей теноровой партии, а также для получения своеобразной окраски допускал включение в эту партию тенора-альтино. При этом в определении регистров Егоров использовал специфическую терминологию, — в частности, нижний регистр называл грудным только у лирического тенора, а верхний регистр тенора-альтино и лирического тенора — смешанным (пример 25).

Пример 25



А. А. Егоров сообщал, что нижний регистр в своей первой половине звучит слабо, у лирического тенора — матово. Для усиления звука в этой части диапазона партию первого тенора следует подкреплять драматическими тенорами или несколькими баритонами. Звуки второй половины нижнего регистра более сильны и полны. Верхний регистр яркий и блестящий. Высокие ноты у альтино при исполнении на *piano* довольно мягки, на *forte* очень резки. Верхние ноты лирического тенора — *си* первой и *до* второй октавы — довольно трудны и в хоровой практике почти не применяются. С участием в хоре теноров-альтино Егоров считал возможным исполнение таких гармонических сочетаний (пример 26):

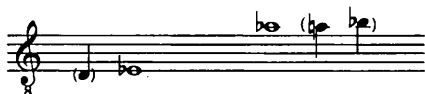
Пример 26



Рабочий диапазон партии первых теноров (по Егорову): *до* малой — *соль* (*ля*, *си-бемоль*) первой октавы. Звуковой объем первых теноров в смешанном хоре: малого состава — *до* малой — *фа* (*соль*) второй октавы; среднего состава — *до* малой — *соль* (*ля*) первой октавы. В смешанном хоре большого состава Егоров выделял в самостоятельные группы партию тенора-альтино с объемом: *до* малой — *до* второй октавы — и партию первых теноров: *до* малой — *ля* (*си-бемоль*) первой октавы.

Н. М. Данилин проводил пробу голоса у первого тенора аналогично первому сопрано. Рабочий диапазон первых теноров (пример 27):

Пример 27



Рабочие ноты первых теноров (пример 28):

Пример 28



К. К. Пигров определял полный диапазон первых теноров: от *до* малой до *до* второй октавы. При этом указывал, что партия первых теноров — лирические тенора с рабочим диапазоном

от *фа*—*соль* малой до *ля*—*си* первой октавы. В характеристике Пигрова необходимо выделить следующее: звуки малой октавы слабые и часто без тембра, и верхние ноты малой октавы звучат слабо и маловыразительно; первая октава у первого тенора звучит в полном объеме легко, без напряжения и достаточно сильно, первый тенор свободно пользуется динамическими оттенками: от нежного *pianissimo* до звонкого *forte*. Этот голос подвижен и гибок, без особого труда овладевает мелкими длительностями и «выбирает» их аккуратно и точно. Кроме того, в больших хоро-вых коллективах допускается привлечение к теноровой партии тенора-альтино, который своим тембром сообщает всей теноровой партии в высоком регистре при любом нюансе мягкость и легкость и одновременно насыщенность звучания. Звуки малой октавы для тенора-альтино почти недоступны и практически не могут быть использованы. Звуковой диапазон, которым владеет тенор-альтино, — звуки первой октавы, начиная со второй ее половины, и несколько звуков второй октавы — *до*, *ре*, *ми* и даже *фа*.

Тенора вторые

Исполнение партии вторых теноров поручают драматическим голосам.

Характеристика партии второго тенора (по Чеснокову) (пример 29):

Пример 29



А. А. Егоров подразделял голос драматического тенора на два регистра — грудной (нижний) и смешанный (верхний). Голос драматического тенора имеет большую мощность звука в верхнем регистре и глубину — в нижнем, что является его яркой отличительной особенностью. Нижний регистр звучит полно; чем выше его звуки, тем они сильнее. Верхний регистр светлый и сильный. Последние его звуки очень трудны для исполнения и в хоровой практике частого применения не имеют (пример 30).

Пример 30



Рабочий диапазон партии вторых теноров — (*си* большой) *до* малой — *фа* первой октавы. Звуковой объем партии вторых теноров в смешанном хоре: малого состава — *до* малой — *ми* первой октавы; среднего и большого состава — (*си* большой) *до* малой — *фа* первой октавы.

У. О. Авранек утверждал, что вторые тенора должны быть драматическими или меццо-характерными (с крепкой серединой). Прослушивание голосов второго тенора Авранек проводил аналогично вторым сопрано. Кроме того, считая очень важными для вторых теноров ноты *ми*, *фа*, *фа-диез* и *соль* первой октавы, как часто встречающиеся у этой партии в аккордах (особенно заключительных), Авранек предлагал пропеть следующее упражнение (попевку) *forte*, *piano* и хоровым *piano*, т. е. как бы напевая (пример 31):

Пример 31



У. О. Авранек объяснял смысл этого упражнения тем, что ноты *ми*—*соль* переходные и интонационно очень трудны. Кроме того, в данном упражнении имеется дополнительная сложность — этим нотам предшествуют два целых тона наверх.

Н. М. Данилин проводил проверку голосов и все прочие элементы испытания вторых теноров так же, как первых теноров. Рабочий диапазон и рабочие ноты вторых теноров совпадают с первыми.

Тенора (первые и вторые) в хоре

В Музыкальной энциклопедии¹ диапазон хоровой партии теноров определяется от *до* малой до *ля* первой октавы, при этом регистры классифицируются следующим образом: звуки в объеме от *фа* малой до *фа* первой октавы относятся к среднему регистру, звуки ниже *фа* малой октавы — к нижнему, а звуки выше *фа* первой октавы — к верхнему и высшему регистрам.

У Н. А. Римского-Корсакова партия теноров имеет следующий диапазон: общий — от *до* малой до *ля* первой октавы; нижний запасный регистр — от *до* до *ми* малой октавы; нормальный регистр — от *фа* малой до *фа* первой октавы; верхний запасный регистр — *соль*, *ля* первой октавы.

В. И. Краснощеков указывал, что, хотя крайние звуки диапазона используются довольно редко, наличие фальцета позволяет тенору при небольшой силе звучности брать *до* второй октавы без

¹ Автор статей о певческих голосах в Музыкальной энциклопедии — Лишневский Иван Георгиевич (1900—1977), хоровой дирижер, педагог.

особых затруднений. В отдельных случаях наблюдается низкое (до малой октавы и ниже) звучание теноров на *piano* и *pianissimo* и в унисонах с басами. Переходные ноты теноров: *ми-бемоль* — *фа-диез* первой октавы.

А. Ф. Ушкарёв допускал наличие лирико-драматических голосов в партии как первых, так и вторых теноров. Диапазон первых теноров: *до* малой — *ля* первой (*си-бемоль*, *си* первой, *до* второй) октавы, вторых теноров: *до* малой — *фа* первой октавы.

В. Г. Соколов в характеристике теноровой партии отмечал подвижное, легкое звучание голосов, которые в то же время могут отличаться твердостью и силой. В смешанном хоре тенор — средний голос партитуры, но иногда он берет на себя роль ведущей партии, исполняя мелодию самостоятельно или вместе с сопрано. Диапазон теноровой партии: (*си* большой октавы) *до* малой октавы — *ля* первой (*до* второй) октавы¹.

Л. И. Мальтер указывает полный диапазон теноровой партии в академическом хоре: от *до* малой до *до* второй октавы, причем рабочие диапазоны: для первых теноров — от *фа* малой до *соль* первой октавы, для вторых теноров — от *ре* малой до *фа* первой октавы.

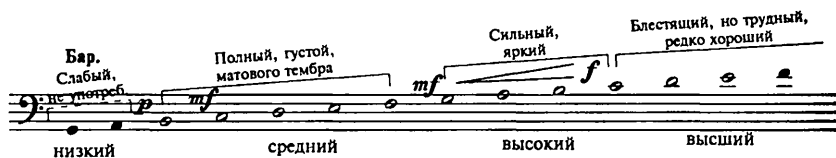
П. П. Левандо сообщал такие границы диапазона теноров (на примерах из хоровой литературы): *соль* большой октавы (*до* малой октавы) — (*си* первой октавы) *до* второй октавы (см. табл. на с. 87).

Басы первые

Партия первых басов составляется из баритонов и высоких (лирических) басов.

В баритоновом звуке П. Г. Чесноков выделял — силу, легкость, яркость и блеск (пример 32).

Пример 32



А. А. Егоров делил басовую партию на три группы — баритоны, басы, низкие басы (октава). Он также отмечал, что басовая партия в основном формируется из басов драматических и центральных (лирические басы могут заменяться баритонами). Построенная таким образом басовая партия по красоте и мощности звука является основой и украшением хорового коллек-

¹ В скобках приведены звуки, редко встречающиеся в исполнительской практике (по В. Г. Соколову).

Тенора (первые и вторые) в хоре

Авторы рекомендаций	Общий диапазон	Рабочий диапазон	Рабочие ноты	Переходные ноты
Общепринятые нормы	c—c2	c—a1		f#, (f)
Н. А. Римский-Корсаков	c—a1	Нижний запасный регистр: c—e; нормальный регистр: f—f1; верхний запасный регистр: g1—a1		
А. А. Егоров	I: c—c2 (лир. тен.); c—c2, d#(Т.-alt.); II: (H), c—b1	I: c—g, (b)1; II: (H), c—f1		f1
Н. М. Данилин		(d), es—as, (a, b)1	c—f1	
У. О. Авранек	c—c2			
К. К. Пигров	I: c—c2	I: f, g—a, h1; II: c—f, g1		
В. Г. Соколов	H, c—a1, c2	c—a1		
В. И. Краснощек	c—c2	I: e—a, b1		es—f#1
М. Р. Копытман	I: c—c2; II: H, c—f1	c—g1		
А. Ф. Ушкарев	c—c2	I: c—a1; II: c—f1		
Н. В. Романовский	c—c2			f, f#1
Н. П. Левандо	(G), c—h1, (c2)			
Л. И. Мальтер	c—c2	I: f—g1; II: d—f1		

ника. Подчеркивая принадлежность баритона по своему тембру к группе басов, а также наличие в нем более высокого звукового объема, имеющего звуки тенорового тембра (диапазон ля большой — ля-бемоль первой октавы), Егоров говорил о том, что баритон может быть соединительным звеном между группами теноров и басов; видимо, поэтому иногда баритон используют в партии нижних (вторых и третьих) теноров. Это об-

К. К. Пигров рассматривал в партии басов три группы: высокий бас-баритон, или первый бас; средний — второй бас, или центральный; низкий — октава, или бас-профундо. Важным признаком, объединяющим все эти группы, считается тембр, свойственный басовому голосу. Пигров отождествлял баритон с высоким басом, вероятно, исключая лирическую разновидность баритона и имея в виду голос, называемый в певческой практике «бас-баритон», «баритональный бас» либо «драматический баритон» (с крепкой серединой и звучащими низами). Баритон, или первый бас, легко и свободно звучит в малой октаве и в нижних звуках первой октавы (*до, ре, ми*), при сравнительно слабеватом и глухом звучании в верхней части большой октавы (*соль, ля, си*). Диапазон баритона охватывает две октавы — от *соль* большой до *соль* первой октавы. Практически наиболее полезные звуки у баритона — от *си* большой до *ми* первой октавы. В указанном объеме баритон по мере продвижения вверх приобретает все большую силу, яркость и блеск, не теряя в то же время основного свойства — легкости.

В. И. Краснощеков, указывая, что партия первых басов хора образуется из баритонов и высоких басов, замечал, что, хотя баритоны (с диапазоном: *ля* большой — *ля-бемоль* первой октавы) в хоровых партиях используются в объеме первых басов, они интересны тем, что укрепляют верхний регистр басовой партии.

А. Ф. Ушкарев обозначал диапазон первых басов, состоящих из баритонов, в пределах от *соль* большой до *фа* первой октавы.

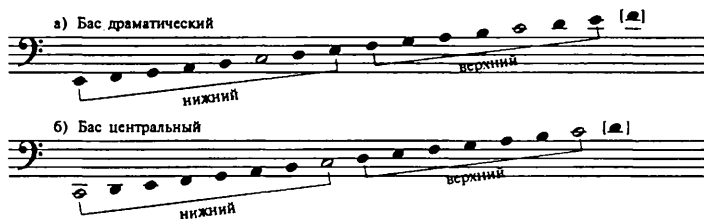
Басы вторые

П. Г. Чесноков называл басы основным голосом, держащим на себе тяжесть хорового аккорда, с отличительными качествами — силой, мощью, полнотой, сочностью и яркостью (пример 35).

Пример 35



А. А. Егоров различал следующие разновидности басов — лирический, драматический, центральный и низкий, из которых басы драматический и центральный (наряду с низкими басами) составляют партию вторых басов. Диапазоны драматического и центрального басов (см. пример 36):



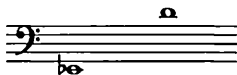
Звуковые объемы партии вторых басов в смешанном хоре: среднего и большого состава — (до, ре) ми большой — до (ре) первой октавы.

У. О. Авранек прослушивал вторых басов так же, как первых, — вверх гамма Ми-бемоль мажор (от ми-бемоль малой до ми-бемоль первой октавы), затем отдельно ми-бикар первой октавы; вниз пели гамму Фа мажор (от фа малой до фа большой октавы), потом отдельно ми, ре большой октавы. Прослушивание низких нот у вторых басов происходило так: певец пел («тянул») какую-либо низкую ноту, а Авранек в это время играл на рояле различные аккорды, следя за певцом, может ли он интонационно чисто петь данную ноту при разных аккордах, иногда тонально отдаленных и диссоциирующих с нотой певца. Авранек считал, что у вторых басов обязательно должны быть хорошими внизу соль и фа, а наверху ми.

Н. М. Данилин, прослушивая вторых басов, доводил их голос вверх до фа первой октавы, а вниз — до тех нот, на которых голос звучал. При прослушивании низких нот Данилин использовал прием, аналогичный тому, как пробовал низкие ноты Авранек (певец длительно тянул низкий звук, на фоне которого Данилин играл на рояле различные аккордовые последовательности).

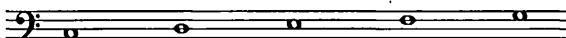
Рабочий диапазон басов (пример 37):

Пример 37



Рабочие ноты вторых басов (пример 38):

Пример 38



К. К. Пигров рассматривал объем второго (центрального) баса от до большой до ми первой октавы и выше, замечая, что звуки до, ре, ми большой октавы запасные, а практически полезный ряд звуков — от фа большой до ре первой октавы: «Начиная от ля малой до ре первой октавы второй бас может развивать могучую звучность, подобно колоколу».

Басы (первые и вторые) в хоре

У Н. А. Римского-Корсакова партия басов имеет следующий диапазон: общий — от *до* большой октавы до *ми* первой; нижний запасный регистр — от *до* большой октавы до *ля* малой; нормальный регистр — от *си* большой октавы до *си* малой; верхний запасный регистр — от *до* первой октавы до *ми* первой.

В. Г. Соколов: общий диапазон: *до* большой — *ми* первой октавы, рабочий диапазон: *фа*, *соль* большой — *ре* первой октавы.

В. И. Краснощеков: диапазон: (*до*, *ре*), *ми*, *фа* большой — *ми* — *фа* первой октавы, переходные ноты: *си-бемоль* малой — *до-диез* первой октавы.

А. Ф. Ушкарев: *ми* — *фа* большой — *ре* — *ми* первой октавы.

Н. В. Романовский: *фа* большой (ниже — редко) — *фа* первой октавы; наиболее употребительны *соль* большой — *ре* (*ми-бемоль*) первой октавы.

Л. И. Мальтер указывает полный диапазон басовой партии (без октавистов) в академическом хоре: от *до* большой до *фа* первой октавы, причем рабочие диапазоны: для первых басов — от *си* большой до *ре* первой октавы, для вторых басов — от *соль* большой до *си* малой октавы; полный диапазон октавистов: от *соль* контроктавы до *до* первой октавы, рабочий: от *си-бемоль* контроктавы до *соль* малой октавы.

П. П. Левандо: *соль* контроктавы (*до* большой октавы) — (*фа*) *соль* первой октавы, с участием баритонов и октавистов.

Октависты

Партия вторых басов может включать особую группу низких мужских голосов, именуемую *октавистами* (иногда их называют *basso-profundo*, октавой). Это особая, редко встречающаяся разновидность самого низкого баса. Октависты поют октавой ниже басов, опускаясь в редчайших случаях до *фа* контроктавы¹. Октава чаще всего применяется в аккордовом складе при негромком звучании. Акустический эффект участия октавистов заключается в слиянии нот аккорда, которые по отношению к основному тону являются как бы обертонами, поэтому всего естественнее употреблять октаву при пении оснований мажорных трезвучий².

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

² Заметим, что встречаются низкие басы, которые, не являясь в естественном качестве октавистами, приобрели свойство озвучивать некоторые низкие ноты (например, от *ре* большой октавы вниз до *си-бемоль* контроктавы) приближительным тембром. Эти басы хотя и не звучат громко, тем не менее их рокошущие звуки желательны в низком регистре. Одного-двух певцов бывает достаточно, чтобы определиться в балансе соотношения предельно низких нот и прочих высоких звуков гармонической вертикали.

В западноевропейской хоровой исполнительской практике басы-октависты встречаются чрезвычайно редко¹. Это традиционно русская особенность.

Н. А. Римский-Корсаков в определении роли октавистов в оперном хоре связывал их низкие звуки с понятием нижнего запасного регистра басовой партии в целом: «Во многих хорах встречаются по одному или более певцов, способных идти значительно далее нижнего запасного предела (так называемые октависты). Применение таких низких звуков становится возможным лишь при полном *piano* хора и при условии долго выдерживаемых нот, что представляется применимым почти исключительно с хором без сопровождения (*a cappella*)»².

Лаконично охарактеризовал низкий бас (октаву) П. Г. Чесноков: «Октава хороша только на нотах, расположенных на нижних прибавочных линейках; все, что выше, хотя и звучит иногда хорошо, но встречается редко»³ (пример 39).

Пример 39



А. А. Егоров, называя октавистов низким басом (*basso-profundo*), писал, что этот голос обладает большой густотой и мягкостью, особенно в нижнем регистре. Чем выше звуки, тем они становятся более напряженными; верхние крикливы и порою неприятны для слуха». Группу октавистов в смешанном хоре большого состава Егоров выделял отдельной самостоятельной партией (пример 40).

Пример 40



Интересное замечание высказал К. К. Пигров: «В пределах контроктавы октависты особенной силы развить не могут, но при зву-

¹ Некоторые зарубежные композиторы в своих произведениях использовали низкие ноты басов. Смотрите, например, хоровое сочинение Я. Сибелиуса «Молодой месяц», ор. 18, где в репризе в партии вторых басов вначале *ре* и *до* большой октавы, а затем *си-бемоль* контроктавы, исполняемое *solo*.

² Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки. — С. 168—169.

³ Приведенная характеристика низкого баса, данная Чесноковым, интересна еще и тем, как использует октаву в своих сочинениях сам Чесноков (нижнее *соль* встречается крайне редко, ноты выше *ля* — чаще).

чании на *piano* сочные, бархатные звуки октавистов придают хору удивительно красивую органоподобную звучность. Октависты — роскошь для хора, но роскошь необходимая».

Басы (первые и вторые), октависты в хоре

Авторы рекомендаций	Общий диапазон	Рабочий диапазон	Рабочие ноты	Переходные ноты
Общепринятые нормы	Бар.: А—ас1; басы лир.: G—f1; басы драм.: F—e1; басы центр.: (C, D), E—d, (e)1; октависты: (A), B1—a, (c1)	Бар.: А—f1; басы: F—d1; октависты: (A), B1—g, a		Бар.: d#, (d); басы: с#, (c)1
И. А. Римский-Корсаков	C—e1	Нижний запасный регистр: C—a; нормальный регистр: H—h; верхний запасный регистр: c1—e1		
П. Г. Чесноков	Бар.: G—f1; басы: F—e1; окт.: G1—h	Бар.: H—e1; басы: F—d1; окт.: G1—c		
А. А. Егоров	Баритон: А—ас1; бас лир.: G—f, (g)1; бас драм.: E—e, (f)1; Бас центр.: C—c, (d)1; бас низк.: (G), A1—a, (c1)	Басы I: А—e1; басы II: E—c1; окт.: A1—a		
Н. М. Данилин		Бар.: (A), B—es1; басы: Es—d1	Бар.: f—c1; басы: c—g	
У. О. Авранек	I: F—f1; II: F, G—e1			

Авторы рекомендаций	Общий диапазон	Рабочий диапазон	Рабочие ноты	Переходные ноты
К. К. Пигров	Бар. (бас I): G—g1; бас II: C—e1; окт.: G, A1— a, h	Бас I: H—e1; бас II: F—d1; окт.: G, A1—d, e		
В. Г. Соколов	C—e1	F, G—d1		
В. И. Краснощеков	Бар. (бас I): A—as1; басы II: (C, D), E, F—e, f1			b—c#1
М. Р. Копытман	Басы I: A—e, (f)1; басы II (с октав.): G1, E—c1	E—e1		
А. Ф. Ушкарев	Бар. (бас I): G—f1; басы: E, F— d, e1; октависты: F, G1—f, a	I: c—a1; II: c—f1		
Н. В. Романовский	F—f1	G—d, (es)1		
П. П. Левандо	(G1), C—f, (g)2			
Л. И. Мальтер	Басы I, II: C—f1; октависты: G1—c1	Бас I: H—d1; бас II: G—h; окт.: B1—g		

Детские голоса в хоре

Вследствие специфичности голосового аппарата (короткие и тонкие голосовые связки, малая емкость легких и т.д.) детский голос отличается от голоса взрослого; ему свойственны «высокое» (головное) звучание, меньший диапазон, характерная мягкость, «серебристость» тембра (особенно у мальчиков). Детские голоса звучат нежно и не отличаются силой, насыщенностью тем-

бра. Высокий детский голос у девочек называют сопрано, у мальчиков — дискант, диапазон: от *до* первой октавы до *ля* второй. Низкий детский голос именуется альт, его диапазон: от *соль*, *ля* малой октавы до *ми-бемоль*, *ми* второй октавы.

Применение детских голосов в хоре связано с возрастными особенностями ребят. Голоса разделяются условно на три возрастные группы (возраст указываем приблизительно).

Первая, чисто детская стадия — от самого младшего возраста до 10—11 лет; голоса этой группы отличаются исключительно фальцетным (головным звучанием, небольшим диапазоном (максимум — октава): *до* первой октавы — *до* второй или *ре* первой октавы — *ре* второй). Дети этого возраста относятся к так называемой первой группе — младшему школьному возрасту (т.е. I—IV классы). Хоровые голоса детей 7—10 лет характеризуются легким фальцетным звучанием, небольшой силой — от пиано до меццо-фурте. Существенного различия между голосами мальчиков и девочек еще нет. Рабочий диапазон младших школьных хоров — в пределах первой октавы с охватом нескольких звуков второй октавы. Хоры младшего детского возраста имеют в репертуаре главным образом одно-, двухголосные произведения. В этом, по сути начальном, периоде хорового воспитания закладываются необходимые профессиональные навыки пения — точное интонирование, элементы вокальной техники, ансамблирование и т.д.

Вторая стадия формирования — от 11—12 до 13—14 лет. Здесь намечаются элементы грудного звучания, индивидуальный тембр; диапазон несколько расширяется (*до* первой октавы — *ми*, *фа* второй). Дети этого возраста относятся ко второй группе — среднему школьному возрасту (т.е. V—VII классы). Хоровые голоса детей 11—14 лет отличаются некоторой насыщенностью звучания. У мальчиков появляются глубоко окрашенные грудные тоны, у девочек-шести-, семиклассниц начинает определяться тембр женского голоса. Диапазон высоких голосов (сопрано): *до*, *ре* первой октавы — *фа*, *соль* второй октавы; низких (вторых) голосов, или альтов: *ля* малой октавы — *ре*, *ми-бемоль* второй октавы. Исполнительские возможности среднего хора порой значительные. В репертуаре могут быть произведения гармонического склада, а иногда и несложная полифония. Отдельные детские хоры могут успешно справляться с двух- и трехголосными партитурами.

Третья стадия — голоса подростков 14—16 лет, в известной степени сформировавшиеся, в них элементы детского звучания в различной степени смешиваются с элементами взрослого (женского) голоса, начинает выявляться индивидуальный тембр, диапазон расширяется до 1,5—2 октав, звучание микстовое (смешанное). У мальчиков, особенно альтов, элементы грудного звучания несколько заметнее и выявляются раньше. Детей этого возраста относят к третьей группе — старшему школьному возрасту

(т.е. VIII—XI классы). Хоровые голоса детей 15—17 лет примерно соответствуют голосам женского хора. В.Г.Соколов пишет, что отличие детских голосов от женских заключается в величине диапазона, а также в характере звучания: детские голоса более звонкие и светлые, нежели женские. Диапазон сопрановой партии детского хора — от *до* первой октавы до *соль* второй октавы, альтовой партии — от *ля* малой октавы до *ре* второй октавы. Следует отметить, что указанные объемы — рабочие диапазоны. Полный диапазон каждой партии в детском хоре может несколько расширяться: сопрано — вверх до *ля*, *си-бемоль* второй октавы, альты — вниз до *соль* малой октавы.

Темброво оформившиеся голоса (2-й и 3-й групп) разделяются на высокие — дисканты (диапазон: *до* первой октавы — *соль* второй октавы) и низкие — альты (*ля* малой октавы — *ре*, *ми* второй октавы). Каждая хоровая партия (С, А) делится на первые и вторые, при этом хормейстеры руководствуются личными свойствами певцов, и голоса одного типа с несколько более высокой тесситурой причисляют к первым, а с более низкой — ко вторым.

Как и в голосах взрослых, в детском голосе имеются регистры грудной, головной (границы между ними легко заметны) и микст. Пение исключительно грудным звуком (что нередко наблюдается у мальчиков) не свойственно природе детского голоса и ведет к его ухудшению. Также губительно для голоса форсированное пение.

В период полового созревания голос мальчиков понижается на октаву и приобретает мужскую окраску. Это явление относится к вторичным половым признакам и вызвано перестройкой организма под влиянием эндокринной системы. Если гортань девочек в этот период растет пропорционально во все стороны, то гортань мальчиков вытягивается вперед более чем в полтора раза, образуя кадык. Это резко изменяет высоту и певческие качества голоса мальчика. Певческие свойства девочек сохраняются после мутации.

Иные диапазоны имеют школьные самостоятельные хоровые коллективы: первые голоса — от *ре* первой октавы до *фа* (реже — *фа-диез*, *соль*) второй октавы; вторые и третьи голоса — от *си*, *си-бемоль* малой октавы до *ре*, *ми-бемоль* второй. Репертуар школьных хоров обычно состоит из песен современных композиторов, обработок народных песен.

Кроме этого, в певческой практике сложились традиции в определении певческих мальчиковых голосов в капеллах и хорах мальчиков. Такие требования вызваны прежде всего возрастными особенностями поющих — мальчики начинают петь с 6—7 лет, в 10—11 лет они начинают уверенно себя чувствовать в репертуаре, активный период их певческой работы обычно приходится на возраст 12—14 лет, затем они постепенно «спадают» с голоса.

Считается, что существенной разницы между звучанием мальчиков и девочек не существует. Однако капеллы и хоры мальчиков имеют более специфическую тембровую окраску, чем хоры девочек приблизительно того же возраста. Напомним, что высокие голоса мальчиков называются дискантами, низкие — альтами. Мальчишеские голоса обладают характерными признаками — прозрачностью, легкостью, светлостью и нежностью звука. Им также свойственна серебристость и «звончатость». Диапазон дисканта принято считать от *до* первой октавы до *соль* второй октавы. Альт отличается металлическим, густым звуком, бывает то чрезвычайно нежным, то сильным. Диапазон альты — от *соль* малой октавы до *фа* второй. Расширение указанных объемов не рекомендуется, так как высокие ноты будут звучать напряженно, а низкие — слабо.

Детские голоса в хоре

Младший возраст	6, 7—10 лет	C1—c2, d2
Средний возраст	11—14 лет	Сопрано: c1, d1—f2 (g2); альты: a—d2(es2)
Старший возраст	15—17 лет	Сопрано: c1—g2(a2, b2); альты: (g) a—d2 (es2); юноши: c—d1
Хор мальчиков		Дисканты: c1—g2; альты: g—f2
Школьный хор		I голоса: d1—f2 (fis2, g2); II голоса: h—d2(es2); III голоса: b—d2

4. Характеристика однородных и смешанных хоров

Русский народный хор

Общий диапазон русского народного хора: от *фа* большой до *си-бемоль* второй октавы. Диапазоны хоровых партий:

Голоса	Полный диапазон	Рабочий диапазон
Сопрано	f1—b2	I: b1—g2; II: g1—f2
Альты	f—c2	I: c1—h1; II: a—a1
Тенора	d—b1	I: f—g#1; II: e—g1
Басы	F—e1	I: H—d1; II: A—b

Звучание народного хора яркое, красочное, насыщенное. Динамика обычно разноплановая — от *pp* до *ff*. Народные хоры — профессиональные и некоторые самодеятельные — имеют в репертуаре произведения достаточно сложного технического уровня, например обработки народных песен. Партитура обычно подбирается (пишется) с учетом конкретного исполнительского состава. Среди главных исполнительских особенностей народного хора следует отметить следующие:

часто используется тесное расположение голосов, дающее компактность звучания аккордов в удобной тесситуре;

дублировка ведущей мелодической линии несколькими хоровыми партиями привносит особые тембровые краски;

в лирических и медленных песнях основной принцип легатного пения зачастую связан с использованием цепного дыхания.

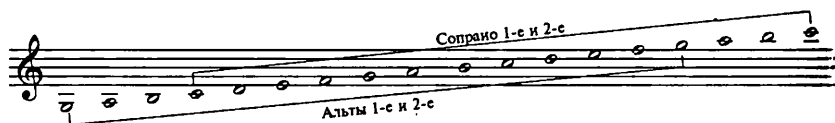
Академические хоры

Женский хор

Общий диапазон женского хора (при сложении женских голосов) охватывает около двух с половиной октав.

Диапазон женского хора (по Чеснокову)¹ (пример 41):

Пример 41



Диапазон женского хора (по Егорову) (пример 42):

Пример 42



Звучание женского хора разнохарактерное, динамика — от тончайшего пианиссимо до плотного фортиссимо, технические возможности весьма велики. Фактура хора может сгущаться при рпч

¹ Приведенный общий диапазон женского хора П. Г. Чесноков относил также и к детскому хору, с чем не соглашались некоторые оппоненты (С. В. Попов). Мы отмечаем, что такой диапазон может встречаться в детском хоровом исполнении, в частности в детских хорах и капеллах мальчиков.

делении (*divisi*) в каждой партии. В многоголосном изложении темброво-колористические возможности женского хора расширяются. В хоровой практике эти хоры используются как в одноголосном, так и в многоголосном изложении, гомофонном и полифоническом складе. Многоголосная фактура однородного (в том числе женского) хора имеет свои отличительные особенности и связана с естественным звучанием хоровых голосов. Для большего певческого удобства чаще применяется тесное расположение аккордов, ибо в их широком расположении, как отмечал Римский-Корсаков, «нередко верхний голос оказывается написанным высоко, нижний — слишком низко»¹. Это замечание относится также к любой разновидности однородного хора — детскому или мужскому.

Мужской хор

Общий диапазон мужского хора (при сложении голосов) охватывает почти три с половиной октавы.

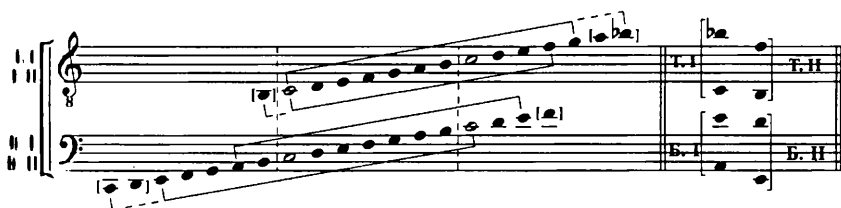
Диапазон мужского хора (по Чеснокову) (пример 43):

Пример 43



Диапазон мужского хора (по Егорову) (пример 44):

Пример 44



Исполнительские возможности мужского хора велики. При наличии октавистов и фальцета в партии теноров, широкой динамической градации, разнообразия тембров мужской хор способен исполнять сложные хоровые партитуры. В виртуозности и легкости мужской хор почти не уступает женскому.

Дополним характеристики женского и мужского хоров словами Н.А. Римского-Корсакова: «Главным и вполне естественным является подразделение на мужской и женский хоры. Встречаются также, хотя и реже, хоры из альтов, теноров и басов, а также из

¹ Римский-Корсаков Н.А. Основы оркестровки. — С. 177.

сопрано, альтов и теноров. Как в смешанном (общем) хоре, так и мужском и женском, а равно и в прочих упомянутых хоровых составах выступает еще один важный прием — деление каждого из голосов на две или даже на три партии (*divisi*). Мужской и женский хоры, выступая как самостоятельные хоровые единицы, дают повод к приемам чередования их как между собою, так и со смешанным хором. Деление голосов на партии дает возможность получить многоголосие в смешанном хоре и трехголосие или четырехголосие в мужских и женских хорах»¹.

Детский хор

Хоры младшего детского возраста имеют в репертуаре главным образом одно-, двухголосные произведения. В этом, по сути начальном, периоде хорового воспитания закладываются необходимые профессиональные навыки пения — точное интонирование, элементы вокальной техники, ансамблирование и т. д. (пример 45).

Пример 45

"Весна". Молдавская народная песня

Обработка Л. Тихеевой

Вот вес-на, вес-на, вес-на, к нам о-пять при-
шла о-на! Ля-ля-ля-ля, ля-ля-ля-ля!
ля-ля, ля-ля-ля-ля, ля-ля-ля-ля!

Исполнительские возможности *среднего* хора значительны. В репертуаре могут быть произведения гармонического склада, и иногда и несложная полифония (пример 46).

¹ Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки. — С. 170.

"Я посеяла ленку"

Обработка В. Попова

Я по-се-я - ла лен-ку

С I
С II

А I
А II

при до-рож-ке в у-гор-ку.

Лен, ах, лен зе - ле - ной.

Ах, лен, ты мой лен, лен куд-ря - вый, зе - ле - ной.

Отдельные хоры среднего школьного возраста могут успешно справиться с трех- и четырехголосными партитурами.

В репертуаре *старших* хоров — сложные произведения композиторов-классиков различных эпох и стилей (пример 47). У девочек в этом возрасте заканчивается формирование голоса. Мальчики-старшеклассники подвержены мутации и в хоре участвуют редко.

В. Рубин. "Над Москвой великой златоглавою..."

Lento ♩=54

pp

(закр. ртом)

р

Донн, донн, донн.

pp

(закр. ртом)

р

(закр. ртом)

Донн, донн, донн, донн, донн, донн, донн, донн.

Над Моск-вой ве - ли - кой зла - то -

Над Моск-вой ве - ли - кой зла - то -

Над Моск-вой ве - ли - кой зла - то -

Донн, донн, донн, донн, донн, донн.

-гла - во - ю

-гла - во - ю

-гла - во - ю

Донн, донн, донн, донн, донн.

Много произведений, в том числе огромное количество духовной музыки, написано для специальных исполнительских коллективов — *капелл мальчиков*. В старинных хоровых партитурах дисканты и альты нотировались в ключах *до* (пример 48).

А. Кастальский. "Литургия"

Д. I
Д. II

А. I
А. II

Ми - ло - сер - - - ди - я

двѣ - - ри отъ - вер - зи нам,

Полный смешанный хор

Полный смешанный хор включает в себя четыре основные партии: сопрано, альты, тенора, басы.

Диапазон полного смешанного хора (по Чеснокову) (пример 49):

Пример 49

Сопрано

Альты

Тенора

Басы

Звуковые объемы смешанных хоров (по Егорову):
 малого состава (см. пример 50);
 среднего состава (см. пример 51);
 большого состава (см. пример 52).

Example 50 is a musical score for four voices: C.I, C.II, A, and B. The notation is in a single system with four staves. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score shows a melodic line with a crescendo and a final chord. The parts are labeled C.I, C.II, A, T.I, T.II, and B. The T.I and T.II parts are marked with a '8' below the staff, indicating an octave shift.

Example 51 is a musical score for seven voices: C.I, C.II, A.I, A.II, T.I, T.II, and B.I, B.II. The notation is in a single system with four staves. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score shows a melodic line with a crescendo and a final chord. The parts are labeled C.I, C.II, A.I, A.II, T.I, T.II, and B.I, B.II.

Example 52 is a musical score for ten voices: C.I, C.II, A. I, A. II, T.-альт., T. I, T. II, Бар. I, Бар. II, Б. I, and Б. II. The notation is in a single system with four staves. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score shows a melodic line with a crescendo and a final chord. The parts are labeled C.I, C.II, A. I, A. II, T.-альт., T. I, T. II, Бар. I, Бар. II, Б. I, and Б. II.

Огромный диапазон смешанного хора, разнообразные регистровые и тембровые краски, возможность различных фактурных комбинаций делают этот вокально-хоровой инструмент очень колоритным и ярким. В смешанном хоре благодаря различным тембрам соединяются многие качества певческих голосов: мягкость, блеск и подвижность сопрано, глубина и сочная округлость альтов, яркость и полетность теноров, сила, плотность и мощь басов. Важными особенностями правильно организованного смешанного хора являются слитность голосов, единство звукообразования, одинаковая тембральность каждой партии и «незаметность» перехода из одной партии в другую.

Известны многочисленные примеры использования в смешанных хорах детских голосов. Отдельный тип смешанного хора — мальчиковые и мужские голоса, — имеющий особые традиции как в России, так и за рубежом. В последнее время в некоторых музыкально-учебных заведениях, где хоровое воспитание поставлено правильно, практикуется привлечение смутировавших юношей в хоры, составляя тем самым *юношеские полные смешанные* (дисканты, альты, тенора, басы) хоры.

Полный состав смешанных голосов часто имеют учебные хоры высших специальных учебных заведений. Они близки по своему уровню профессиональным хоровым коллективам. Вокальное мастерство и выучка некоторых хоров бывают настолько значительны (а диапазоны хоровых партий соответствуют певческим объемам взрослых хоров), что позволяют исполнять произведения любой сложности и стилистической направленности с применением современных музыкальных средств (например, студенческие хоры Московской и Петербургской консерваторий, Академии хорового искусства и др.).

Массовый двухголосный хор, как было сказано ранее, использует дублирование высоких и низких голосов. Диапазоны массового двухголосного хора:

Голоса	Полный диапазон	Рабочий диапазон
Сопрано	c1—g2	f1—f2
Альты	g—c2	b—b1
Тенора	c—g1	f—f1
Басы	G—c1	B—b

Заметим, что указанные диапазоны значительно меньше диапазонов голосов смешанного хора. Это не случайно. Звуковые объемы в массовом хоре рассчитаны на предельное тесситурное удобство, исходя прежде всего из того, что мелодия может быть

исполнена голосом любой разновидности. В тех случаях, когда диапазон мелодии или некоторые ее звуки превышают звуковой объем отдельной хоровой партии, практикуется дублирование этих звуков октавой выше или ниже.

Сочинения для *массового одноголосного хора* пишут в диапазоне строки сопрано или тенора.

Неполный смешанный хор

Определение *неполный смешанный хор* рассматривается в двух значениях.

Во-первых, это смешанный хор (хоровой коллектив), исполняющий произведения, написанные без участия одной или двух разнородных хоровых партий (например: «Адели» С. И. Танеева, «В лесу» Ц. А. Кюи — без басов, «Три русские песни» С. В. Рахманинова — без сопрано и теноров, «Литургия святого Иоанна Златоуста» Д. С. Бортнянского — без теноров). Определение хора в этом случае указывает на партитурную особенность хорового произведения и, следовательно, на количественный состав участников.

Во-вторых, определение *неполный смешанный хор* относится непосредственно к хоровому исполнительскому коллективу, в котором какой-либо голос из полного состава смешанных голосов (С, А, Т, Б) отсутствует. Обычно в профессиональном исполнительстве не существует хоров, где нет одной из основных хоровых партий. В старой методической хоровой литературе смешанный хор без сопрано называли «монастырским», и это было обусловлено тем, что хоровая партия, предназначенная для исполнения певчими детьми, была одноголосной¹. Подобный состав запечатлен в сцене «Келья в Чудовом монастыре» (М. П. Мусоргский. «Борис Годунов». Первая картина). Здесь закулисный хор монахов состоит из следующих партий — альты (*div.*), тенора (*div.*) и басы (*div.*). *Divisi* в каждой партии дает возможность увеличивать количество голосов в аккорде.

Пожалуй, лишь юношеский хор с составом певцов — сопрано, альты и мальчики (т. е. смутировавшие юноши, которые составляют одну голосовую партию) — можно с уверенностью назвать неполным смешанным хором. Диапазоны партий сопрано и альтов приблизительно равны голосовым объемам детских хоров старшего возраста, диапазон партии мальчиков (юношей) — от *до* малой октавы до *ре* первой октавы. Для таких хоров создается особый репертуар, учитывающий исполнительские возможности поющих. Зачастую в каждом отдельном случае хоровое произведение аранжируется (либо в него вносятся корректуры) с учетом голосовых данных имеющихся в хоре певцов (пример 53).

¹ См.: Романовский Н. В. Хоровой словарь. — М., 2000. — С. 112.

"Однозвучно гремит колокольчик"

Обработка В. Соколова

Умеренно

С Од-но - звуч-но гре-мит ко - ло -

А

Муж. гол. Ко - - - ло - - -

p

p

p

tr -коль - - чик, и до - *mf* ро - - - га пы -

tr *mf*

tr *mf*

-коль - - чик

-лит-ся слег-ка. И у-ны-ло по ров - но - му

tr *tr* *tr*

по - лю раз-ли - ва - ет - ся песнь ям - щи - ка.

tr *tr* *tr*

Юношеские хоры

В последнее время практическое применение получили так называемые учебные юношеские хоры, существующие в различного рода учебных музыкальных и музыкально-педагогических заведениях среднего и высшего звена (училищах, техникумах, колледжах, институтах, академиях, университетах, консерваториях и т. п.). Студенты среднего звена (училищ и колледжей) — это юноши и девушки, а в сложившейся системе среднего специального педагогического образования — главным образом девушки возраста 15—19 лет. Этот переходно-мутирующий возраст накладывает на деятельность учебного хора специфические особенности, связанные прежде всего с охраной голоса подростка. Однако в ряде случаев студенческие учебные хоры достигают значительных профессиональных результатов в своей концертно-просветительской работе (пример 54).

Пример 54

О. Хромушин. "Серебряный дождь"

Переложение В. Самарина

Moderato

C

A...

A

Ф.п.

p

A...

Тя - нет - ся в не - бо, вы - гнув тон - ку - ю

The image shows a musical score for a choir. It consists of two systems of staves. The first system has three staves: a vocal staff (treble clef, key of D major), a piano staff (treble and bass clefs), and a piano staff (treble and bass clefs). The vocal staff has the lyrics "А... ..ра - ду - га." and "спи - ну, си - ня - я ра - ду - га." The piano staff has the lyrics "спи - ну, си - ня - я ра - ду - га." The second system also has three staves: a vocal staff (treble clef, key of D major), a piano staff (treble and bass clefs), and a piano staff (treble and bass clefs). The vocal staff has the lyrics "А... Ут - - ро!" and "А... Ут - - ро!". The piano staff has the lyrics "А... Ут - - ро!". The piano staff has the lyrics "А... Ут - - ро!".

IV. АНСАМБЛЬ, СТРОЙ, ДИКЦИЯ В ХОРЕ. ХУДОЖЕСТВЕННО-ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА ХОРОВОГО ИСПОЛНЕНИЯ

1. Ансамбль в хоре

Вокально организованный поток звуков имеет собственные характеристики. Известно, что воспроизведение (равно как и восприятие) каждого поющего звука происходит, как минимум, в двух измерениях — в звуковысотном, т.е. частотном, что предполагает точное интонирование, и временном, когда выявляется качественная характеристика звука, т.е. его протяженность, туше, тембр, нюанс и пр. Звуковысотное и качественно-временное со-

стояния певческого звука едины. Это единство определяет главные задачи работы хормейстера с вокальным коллективом — выработку у певцов одинаковых вокально-слуховых ощущений в сферах вокально-дыхательного механизма, фонации, артикуляции. Художественное единство — уравновешенность всех компонентов исполнения является высшей формой согласованности и характеризуется понятием *ансамбль*.

Переходя к рассмотрению элементов хоровой звучности, следует сразу отметить, что исследователи подчеркивали взаимосвязанность и согласованность всех компонентов (строй, дикция и средства музыкальной выразительности) между собой. Как важнейший элемент хоровой звучности, ансамбль представляет художественное единство, согласованность, уравновешенность исполнения. В этом значении, объединяющем важнейшие качества и выражающем его специфику, рассматривается обычно понятие *ансамбль хора*.

П. Г. Чесноков определял следующую последовательность условий образования элементов хоровой звучности, по приобретении и усовершенствовании которых коллектив поющих будет с полным основанием называться хором:

1. Всякий поющий в хоре должен чутко вслушиваться в свою партию, чтобы силой своего голоса уравновешиваться в ней и тембром своего звука сливаться с ней. Точное исполнение этого правила дает *частный ансамбль*.

2. Каждая партия, слившись и уравновесившись в себе, должна чутко вслушиваться во все остальные партии хора, чтобы силой своего звука уравновешиваться в общей хоровой звучности. Навык в исполнении этого правила даст *общий ансамбль*.

3. Каждый поющий в хоре, вырабатывая ансамбль партии, должен вслушиваться в нее, чтобы высотой своего звука сливаться с нею в точный унисон. Исполнение этого правила даст партии *частный строй*.

4. Каждая партия, объединившись в частном и общем ансамбле и усовершенствовав свой частный строй, должна вслушиваться во все остальные партии и, воспринимая хоровой аккорд в его целом, строить высоту своего звука совершенно правильно и точно по отношению к высоте звука других партий хора. Точность в исполнении этого правила даст *общехоровой строй*.

5. Каждый поющий в хоре должен устанавливать непрерывное общение с дирижером, видеть и понимать его указания, точно исполнять их.

Таким образом, уравновешенность в силе и слитность в окраске есть основа частного ансамбля, а стремление уравновеситься в силе звука целой партии с другими партиями создает равномерное, уравновешенное звучание всех хоровых партий. В результате этого достигается общий ансамбль хора, обуславливая цельность и слитность всех партий.

Проблемы частного и общего ансамбля, частного и общего хорового строя, главенствующие в процессе становления хоровой звучности, являются следствием объективных причин — одинакового количества певцов в каждой хоровой партии, одинакового качества голосов в каждой хоровой партии, однотембрности голосов в каждой партии. Это — заданные параметры, относящиеся к способностям певцов на момент начала хоровой работы. К субъективным причинам принадлежат навыки и умения, приобретенные певцами в процессе репетиционной хоровой работы. Совершенство хора оценивается именно по сложению этих причин и, следовательно, в большой степени зависит от работы хормейстера в воспитании у певцов ансамблево-хоровых навыков.

П. Г. Чесноков разделял ансамбль на *механический*¹, зависящий от надлежащего подбора певцов, организации хоровых партий и хора в целом и от строгого соблюдения всеми певцами правил его организации и поддержания, и *художественно-органический*, который зависит от дирижера, от его таланта, а также от художественной зрелости хора.

П. Г. Чесноков отмечал, что часто встречаются голоса, которые по тембру как бы дополняют один другого и сливаются при условии равновесия в силе. А таких певцов, тембр которых значительно отличается от типичной окраски данной партии, в силу чего он не имеет возможности слиться в общий тембр с ней, принимать в хор не следует: достаточно одного-двух таких голосов, чтобы ансамбль был испорчен. Также Чесноков предостерегал избегать певцов с сильной вибрацией, т.е. качающимся голосом, так как сильное вибрирование разрушает частный ансамбль.

А. А. Егоров различал два основных элемента хорового ансамбля: внешний — как единство впечатления, получаемого от стройного сочетания зрительных и слуховых сторон исполняемого, и внутренний — как слияние отдельных неодинаково звучащих элементов в единое целое. Дирижер хора должен всегда стремиться к тому, чтобы эти два основных элемента находились в полном равновесии, гармонии. Данное утверждение Егорова раскрывает эстетическую сущность хорового исполнительства.

Детализируя разновидности хорового ансамбля, Егоров выделял четыре основные формы его образования.

Частный ансамбль — ансамбль отдельной хоровой группы — имеет своей задачей выработку слитной, неколеблющейся звуковой линии. Егоров предлагает отбирать отдельные голоса в хоровую партию с тем расчетом, чтобы явление колеблющегося звука

¹ Термин *механический ансамбль* иногда подвергают критике (например, С. Пономин в комментариях к основному тексту книги П. Г. Чеснокова «Хор и управление им»), доказывая, что ансамбль в хоре возникает не «механически», а вследствие сознательных действий певцов хора и его дирижера.

(вибрация) совершенно отсутствовало, в противном случае наличие певцов с колеблющимся (вибрирующим) голосом портит не только ансамбль отдельной хоровой группы, но и всего хорового коллектива, часто мешая сохранению тональной устойчивости; при этом голоса не смогут достигнуть абсолютной ровности и слитности звука¹.

Половинный ансамбль — ансамбль однородных хоровых групп.

Неполный ансамбль — ансамбль, получаемый соединением разнородных хоровых групп (например, С + А + Т; А + Т + Б).

Полный, или общий, ансамбль — сложная и наиболее законченная форма коллективного хорового исполнения. В нем должно быть достигнуто полное звуковое и динамическое равновесие.

Функционирование перечисленных разновидностей ансамбля Егоров возлагал на дирижера хора, от талантливости и умения которого зависит использование правильных педагогических приемов и форм работы. Важную роль Егоров уделял количественному и качественному равновесию отдельных партий и групп и их звуковому соотношению. Если какая-либо из партий или групп будет в недостаточной степени укомплектована нужным количеством голосов или качественное состояние этих голосов не будет находиться на должной высоте, то достигнуть нужного ансамбля весьма трудно².

Также Егоров допускал такой вид ансамбля, который образуется в результате одновременного соединения нескольких отдель-

¹ Вопрос об использовании в хоре певцов с вибрато в разное время получал различное толкование. И хотя к вибрато отношение было разным, в качестве оптимального варианта допускалось использование певцов с небольшим вибрато, при котором возможно было решать проблемы чистого интонирования в хоре. Утверждения Егорова и Чеснокова об отборе в хор певцов, поющих без вибрато, вызваны традициями многих смешанных хоров прошлого, в том числе Придворной капеллы и Синодального хора, состоявших, как помним, из мужских взрослых и мальчиковых голосов и певших без вибрато. Таким образом, тремололирующие голоса относятся к группе неансамблирующих голосов, как, впрочем, «качающиеся» голоса, а также голоса с резким, «горловым», «зажатым» и «плоским» звуком. Они непременно будут выделяться из ансамбля, а исправить такие певческие недостатки в условиях хора трудно. К числу наиболее «опасных» для хорового ансамбля речевых недостатков относятся «картавость», «щепелявость» и некоторые другие врожденные дефекты.

² Сошлемся в качестве исторической справки на любопытный факт, подтверждающий высказывание Егорова. Когда в 1920 г. перед М. Г. Климовым открылась перспектива обновления состава певцов и набора в капеллу к имеющемуся мужскому и детскому составу полностью женской группы хора, Климов осуществлял набор в течение примерно двух лет. Он «осторожно и постепенно подбирал артисток по тембру голосов, манере пения и другим музыкальным данным. Подбирались не однотипные голоса, но звучавшие иногда очень различно в отдельности — и вместе с тем создававшие в слиянии с другими цельную, хорошо окрашенную звучность, гармонирующую с звуковыми особенностями основного (мужского) состава» (*Шереметьева Н. М.* М. Г. Климов — дирижер Ленинградской академической капеллы. — Л., 1983).

ных хоровых ансамблей в одно целое. Ансамбль *естественного* вида, по Егорову, такой, в котором сохранены условия равномерного использования регистров каждой отдельной голосовой партии, *искусственный* — когда равномерность использования регистров нарушена. Среди рекомендаций Егорова по созданию хорового ансамбля выделим начальный этап: «Работа над освоением частного ансамбля заключается в том, чтобы сначала предложить спеть звук отдельно одному голосу, потом одновременно двум и выровнять их на одной (унисонной) звучности. Затем к этим двум голосам присоединяется третий голос и также выравнивается в звуке с первыми двумя. В результате должно образоваться небольшое ансамблевое звено, которое и будет служить началом построения ансамбля во всей партии».

А.А. Егоров, исходя из фактурного изложения хоровой партитуры, рассматривал шесть главных видов ансамбля:

- 1) унисонный или унисонно-октавный;
- 2) хоровой ансамбль — как следствие полного динамического равновесия всех звуковых элементов одного целого (произведения в характере мелодико-гармонического склада);
- 3) хоровой ансамбль — как результат сопоставления различных по значимости звуковых элементов (произведения в характере полифонического или смешанного склада);
- 4) хоровой ансамбль — как соотношение звучности между исполнением соло и сопровождением хора;
- 5) хоровой ансамбль в соотношении хоровой звучности с инструментальным (оркестровым) сопровождением;
- 6) хоровой ансамбль, подчеркивающий тембровые особенности в отдельных голосовых партиях и в целом коллективе.

К. К. Пигров считал отличительными признаками ансамбля высокого мастерства точную интонационность и слитность голосов по силе и тембру, в результате чего создается полноценный унисон партии. Из совершенных унисонов партий получится уравновешенное хоровое гармоническое созвучие. Первичным элементом хорового ансамбля Пигров называл *ансамблевый звук*, который может быть двух родов: унисонный и гармонический¹. Для унисонного ансамбля благоприятны приблизительно один тембр певцов, одинаковая сила голоса, удобная tessitura, правильно взятая гласная, единая нюансировка, единая вокальная культура певцов. Гармонический ансамбль — пение аккорда несколькими певцами или же партиями — предполагает уравновешенность и слияние всех тонов аккорда в одно мягкое, органоподобное звучание и до некоторой степени зависит от соблюдения определен-

¹ Мы допускаем, что пигровское разделение ансамблевого звука на унисонный и гармонический адекватно более употребительным понятиям *частного* и *общего* ансамблей.

ных условий. А именно: количественного и качественного равновесия групп хора, удобного расположения аккорда. Влияние на гармонический ансамбль оказывают также мелодическое положение аккорда, его вид, тесситура, нюансировка, темп, квалификация певцов хора, их природные музыкальные данные.

Г. А. Дмитриевский считал, что понятие *ансамбль* используется в значениях технологическом и художественном. Технологическое значение относится к практике музыкального исполнительства и вскрывает форму звучания музыкального произведения, организацию самой звучности, ее качество и технику. Ансамбль хора, утверждал Дмитриевский, есть явление более крупное, нежели просто тембровое и динамическое равновесие в звучности отдельных голосов в партии и партий в хоре. Ансамбля в хоре не может быть без строя в партии и между партиями. Ритм, дикция-орфоэпия и агогика являются элементами, составляющими ансамбль, и при плохом состоянии этих элементов в пении хора ансамбля также не будет. В технологическом значении ансамбль хора 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.

Из вышеизложенного Дмитриевский делал вывод, что ансамбль хора является совокупностью таких частных ансамблей, как интонационный, строя, тембровый, динамический, метроритмический, агогический, дикционно-орфоэпический, тесситурный, фактур изложения. С нарушением одного из частных ансамблей разрушается ансамбль хоровой звучности в целом.

П. П. Левандо, отмечая влияние на ансамбль хора состава исполнителей, выделял:

ансамбль в хоре *a cappella* (при различном соотношении хоровых партий);

ансамбль хора и солирующих голосов *a cappella* (сопрано, альт, тенора, баса, дуэта, квартета — при различном соотношении хора и солирующих партий);

ансамбль хора и инструментального сопровождения (при доминирующем значении хора, при относительном равновесии хора и сопровождения, при доминирующем значении сопровождения);

ансамбль хора, солирующих голосов и инструментального сопровождения (при различном соотношении всех участников исполнения);

ансамбль хора и чтеца.

Таким образом, исследователи хорового искусства отмечали, что, работая над частным ансамблем, исполнители добиваются не только единства технических приемов, но и выполнения нюансов, находят единые градации соподчиненности выразительных средств. «В частном ансамбле намечается единый эмоциональный тонус исполнения» (В. И. Краснощеков). У. О. Авранек на репетициях говорил: «Работая с хором над произведением, нужно с каждым голосом выучивать все отдельно вплоть до оттенков, а уже потом соединять, что сделать очень легко, когда выучено. В соединенном хоре выправлять отдельные голоса очень трудно».

Регистрово-тембровая система

В первой половине XX в. активно велись разработки в области хоровой оркестровки, или *регистрово-тембровой хоровой системы*. Аранжировка хоровых произведений с учетом выявления тембровых богатств человеческого голоса потребовала увеличения количества хоровых групп. Но это не было механическим *divisi* (делением) хоровой партии на высокие и низкие голоса. В основу было положено объединение схожих по тембру и регистрам певческих голосов. Работы в этом направлении велись известными хоровыми деятелями, композиторами А. А. Кастальским, А. В. Никольским, П. Г. Чесноковым, А. А. Егоровым. В середине 1920-х гг. А. В. Никольский публикует статьи «К вопросу о новых путях в области хоровой композиции» и «Тембризация хора», в которых предлагается 3—4-строчную партитуру смешанного состава хора преобразовывать в 10—12-голосную, а с применением детских голосов в общей сложности до 15—16 различных хоровых тембров. Каждый отдельный хоровой тембр был сочетанием (сложением) похожих по тембровой окраске голосов.

А. В. Никольский в сопрановую партию включал сопрано лирические, сопрано драматические, меццо-сопрано с подразделением на оттенки с приближением к сопрано и к высоким альтам.

В альтовой партии:

М-С1 — альты с высоким, достаточно свободным верхним регистром, хорошим средним, но слабозвучным нижним;

М-С2 — альты центральные с достаточно ровным по силе и тембру звучанием на протяжении всего диапазона, тяготеющие в нижнем регистре к контральто;

контральто — низкие женские голоса, отличающиеся благородным и величавым нижним регистром при затруднительно звучащем верхнем.

Теноровая партия комплектовалась по принципу сопрановой — лирические голоса, драматические голоса, голоса, тяготеющие к баритональным тенорам.

В басовую партию включались высокие баритоны и высокие басы, певучие и полнозвучные басы-остинато, грузные и глубокие басы-профундо и октависты, мощные в нижнем регистре, но лишенные «середины» и «верхов». Чрезвычайно важное условие существования системы заключалось в наличии промежуточных, «связующих» голосов между сопрано и альтами, альтами и тенорами, которые обеспечивали плавность тембровых переходов в хоровых партиях и между партиями¹.

Баритональные тенора	Драматические тенора	Лирические тенора	Октависты	Баритоны	Басы-остинато	Басы-профундо
Мецсо-сопрано; CII	CII	CI	M—CI	M—CII	Контральто	

Вслед за А. В. Никольским П. Г. Чесноков теоретически обосновал применение регистрово-тембровой системы. Принципиальная необходимость ее объясняется делением полного смешанного хора на легкую и тяжелую группы.

Из голосов, различных по тембру и плотности, образуются минимальные по количеству участников (3) группы певцов. Каждая группа рассматривается как самостоятельная хоровая партия, имеет свой определенный регистр и тембр. Процесс образования малой регистрово-тембровой системы Чесноков рассматривает следующим образом. Каждая из восьми партий полного смешанного хора делится на три основных тембра: первый — самые легкие и нежные голоса, второй — голоса средней силы, эластичные и типически определенные, третий — густые, тембристые, насыщенные и сильные.

Диапазоны регистрово-тембровой хоровой системы

Части диапазона (полужирным шрифтом выделены лучшие)					
Голоса	Контр-октава	Большая октава	Малая октава	Первая октава	Вторая октава и выше
C1 ^a				g1—h1—	—c2 — c3
C1 ^b				f1—g1—	— c3
C1 ^b				e1—f1—	— c3
C2 ^a				e1—f1—	—g2—a2—h2
C2 ^b				d1— e1—f1	—g2—a2—b2

¹ См.: Никольская-Береговская К. Ф. Русская вокально-хоровая школа IX—XX вв. — М., 1998. — С. 71—73.

Части диапазона (полужирным шрифтом выделены лучшие)					
Голо- са	Контр- октава	Большая октава	Малая октава	Первая октава	Вторая октава и выше
C2 ⁿ				c1—d1—	—g2—a2
A1 ^a				c1—	—e2—f2—g2
A1 ⁶				c1—	—e2—f2
A1 ⁿ				c1—	—e2—f2
A2 ^a			h—	—	—c2—d2—e2—(f2)
A2 ⁶			a—	—	—c2—d2—e2—(f2)
A2 ⁿ			g—	—	—c2—d2—e2—(f2)
T1 ^a			g—a—h—	c1—	—c2
T1 ⁶			f—g—	—	—c2
T1 ⁿ			e—f—		—c2
T2 ^a			e—f—	—g1—a1—b1	
T2 ⁶			D—e	—g1—a1—c2	
T2 ⁿ			C—d—	—g1—a1	
Bap ^a			C—	—g1—(as)	
Bap ⁶		H—	—	—f1—(g1)	
Bap ^b		A—	—	—e1—f1—(fis1)	
Ц6 ^a		G—A—	—	—e1—f1	
Ц6 ⁶		F—G—	—	—e1—(f1)	
Ц6 ⁿ		D—E—F—	—	—d1—es1	
Ц6 ^r		C—	—	—c1—d1	
Окт ^a	A1—	—	—c—d—g—(a—	—c1)	
Окт ⁶	G1—	—	—c—d—g—(a—	—c1)	

В результате такого распределения каждой хоровой партии на три группы по три певца (т. е. на три «треугольника») регистрово-тембровая хоровая система П. Г. Чеснокова предполагает исполнение хоровых сочинений с учетом многотембровой палитры человеческих голосов (см. табл. на с. 118).

Принцип тембризации хоровых партий и подгрупп используется в любом профессиональном хоровом коллективе, в котором локально-тембровая работа поставлена во главу угла. Хормейстер

добивается от рядом сидящих певцов того, чтобы их голоса звучали слитно, ансамблировали между собой. Как правило, сочетание певческих голосов происходит по принципу слияния тембров, их взаимообогащения и дополнения. Особенно важен принцип тембровой слитности в ансамблях малых форм — вокальных дуэтах, терцетах, квартетах, квинтетах и т.д. Этим принципом пользуются и тогда, когда необходимо размещение хорового коллектива по смешанным квартетам (в камерных хорах), а также для воплощения в хоровом сочинении определенного художественного замысла композитора, если при этом не требуется использование *tutti* хора.

Хоровая партия	C1	C2	A1	A2	T1	T2	Бар.	Ц. Б.	Окт.
Треугольник певцов	а, б, в	а, б, в	а, б, в	а, б, в	а, б, в	а, б, в	а, б, в	а, б, в, г	а, б
Кол-во певцов в треугольнике	9	9	9	9	9	9	9	12	6
Кол-во певцов в партии	18		18		18		27		
Кол-во певцов в однородной группе хора	36				45				
Общее кол-во певцов в хоре	81								

Ансамблевые разновидности

В практическом хоровом исполнительстве существуют ансамблевые разновидности — динамические, ритмические, тембровые, интонационные, фактурные и др. Наименования ансамблевых разновидностей весьма относительны. Порой трудно выявить их обособленное, «чистое» значение. Например, работать с хором только над интонационными особенностями произведения, не учитывая, к примеру, темпоритмических свойств или динамики этого

произведения, или выверять динамический ансамбль и не обращать внимания на вокально-тембровую сторону звучания просто невозможно. Ансамблевые разновидности неотделимы друг от друга, взаимосвязаны между собой, всегда подчинены главной идее, логике и драматургии музыкального произведения. Главное качество, которым должны обладать все певцы хора, — это музыкальность. От музыкальности певцов более, чем от их вокальных данных, зависит слаженность ансамбля. Как бы ни был хорош голос, но, если певец не обладает необходимой музыкальностью, его участие в хоре невозможно. Таким образом, рассмотрение каждого отдельного вида ансамбля, например только динамического, только ритмического или иного другого, в любом случае носит условно-аналитический характер.

Динамический ансамбль

Динамический ансамбль, как уравниженность голосов по силе и громкости звучания внутри партии и в общем хоре, тесно связана с тесситурой. Об этом говорят все исследователи в хороведческих работах. Человеческие голоса обладают динамическими возможностями, прямо пропорциональными тесситурным условиям. С повышением тесситур динамические возможности возрастают. 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 тесситур хор имеет динамические возможности от *pp* до *ff*, тогда как в условиях, к примеру, средней тесситур они доходят от *pp* до *f*, а при низкой тесситуре — максимум от *pp* до *mf* (Г. А. Дмитриевский).

П. Г. Чесноков рассматривал в хоровой звучности *искусственный* и *естественный* ансамбли, связывая их с тесситурными условиями голоса. В хоровой звучности формируются неансамблирующие и ансамблирующие аккорды, характеризующиеся одинаковым или неодинаковым напряжением певческих голосов (пример 55).

Пример 55



В этом аккорде не учтено «одинаковое естественное напряжение» голосов в хоровых партиях. Только после применения к каждой партии различных нюансов сможет установиться равнове-

шенность звучания, которая, таким образом, будет создана при помощи искусственного ансамбля (пример 56).

Пример 56



Для того чтобы естественное напряжение было одинаковым, Чесноков предлагает переставить¹ партии (т. е. переаранжировать), этим будет достигнут естественный ансамбль (пример 57).

Пример 57



Качество динамического ансамбля во многом обуславливается фактурой произведения. Использование динамических нюансов, соответствующих естественной природе звучания партий на данной высоте, создает благоприятные условия для ансамблевого исполнения. Однако слитное звучание трудно достигается на крайних звуках диапазона певческих голосов.

Н. М. Данилин выстраивал динамическое равновесие в хоро-вых партиях при разной звучности всегда в зависимости от ка-ких-либо конкретных условий. Это видно из замечаний, выска-занных им в ходе репетиций. В этих замечаниях чрезвычайно важная роль отводится слуховому балансу, умению певцов слы-шать и координировать звучность как внутри партии, так и //

¹ Раньше в практическом исполнительстве (и не только в хоровом) дириже-ры нередко прибегали к переаранжировке (своего рода ретуши) оркестрово-хоровой звучности, и это не считалось грубым искажением художественного замысла композитора. Поэтому во многих трудах по хороведению встречаются рекомендации, связанные с переоркестровкой отдельных аккордов, а иногда и целых фрагментов музыкальных сочинений. В настоящее время принято придер-живаться точного следования авторскому нотному тексту. В переаранжировке возможны варианты перестановок хоровых голосов (партий) по количественно-му признаку (количество певцов в хоровой партии, группе и пр.), тесситурному (передача мелодии другим хоровым голосам, например более высоким или низ-ким), но все это при условии сохранения авторского голосоведения.

целом хоре: «Нет ни одного хора, который пел бы в совершенстве *forte*. Это самый трудный нюанс. Поющий испытывает большое физическое напряжение и не слышит, что делается кругом. Отсюда нестройность». А уравнивая звучание сопрановой партии и сопровождающих ее голосов, при исполнении произведения П. И. Чайковского «Не кукушечка во сыром бору» напоминал певцам: «У сопрано низкая тесситура, всем голосам петь *piano*, не заглушать. Все проще. Если в голосе идет одна нота, ее не выширать» (пример 58).

Пример 58

П. Чайковский. "Не кукушечка во сыром бору"

С

А

Т

Б

Яс - ну со - ко - лу быть по - и - ма - ну,

о - бес - кры - ле - ну во не - во - ле

о - бес - кры - ле - ну во не - во - ле

Говоря о динамическом равновесии в хоровых партиях, отметим случай, когда исполняемая в унисон мелодия поручена двум

голосовым партиям — альтам и тенорам, как, например, во фрагменте из кантаты «Александр Невский» С.С.Прокофьева (пример 59). Указанный пример также можно исследовать на наличие различных вокально-хоровых трудностей — динамический ансамбль, интонационный, тембральный и пр. Безусловно, здесь важен колористический эффект унисонного звучания двух партий, поющих в «противоположных» регистрах — альты в грудном, тенора в среднем, — колористический эффект в создании нового, смешанного и внутридополняющего тембра.

Пример 59

С. Прокофьев. "Песня об Александре Невском"

Lento ♩ = 60

А и бы - ло де - ло на Не - ве - ре - ке.

Интонационно-ритмический ансамбль

Чрезвычайно важную роль в становлении хоровой звучности играет, как уже говорилось, одновременное вступление поющих. Ритмический ансамбль включает все моменты, связанные с темпом, метром и ритмом хорового исполнения, и неотделим от дикционных особенностей, точной артикуляции гласных и согласных звуков. Анализируя этот фактор, можно заметить, что он состоит из множества составных компонентов, где собраны воедино проблемы ансамбля, строя, ритма, темпа, взятия дыхания в темпе произведения, атаки, звукообразования, произношения и т.д. Дирижеры в практической работе часто выделяют наиболее важные для данного этапа работы компоненты, обращая на них внимание певцов. Например, в одном случае У.О.Аврамек требовал от хористов ансамблевой точности вступления на первую ноту: *«Вступайте вместе, а не вползайте. Пусть мне лучше споют фальшивую ноту (это можно поправить), чем вступить не вместе. Вступление вместе есть первая и необходимая музыкальная дисциплина»*. В другом случае, когда совместное вступление, вероятно, было обеспечено, он говорил: *«Не нужен мне «букет» звуков, дайте мне один звук»*. Это служит ярким примером определения первостепенности задач дирижера в зависимости от состояния хоровой звучности.

Темпоритмический ансамбль

Обычно композиторы в своих произведениях выставляют темповые обозначения либо в виде общепринятых терминов, выра-

жающих тип, скорость движения и характерные жанровые, стилистические особенности. Дополнительно могут использоваться метрономические¹ указания, выраженные в числовом значении, что безусловно облегчает исполнителям понимание движения в музыке. Правильное определение темпа в произведении — первостепенная задача дирижера. Неверно взятый темп отрицательно отражается на всех элементах исполнения, которое утрачивает естественность, выразительность, становится неуверенным, обнаруживает «неожиданные» дефекты. Особенно сказывается на качестве исполнения слишком быстрый темп в оживленных произведениях и чрезмерно замедленный в медленных. Так, достаточно немного перейти допустимые границы скорого темпа, как качество исполнения резко ухудшится: утратится отчетливость ритма и слова, разрушится ансамбль и строй².

Иногда певцы хора недостаточно внимательно относятся к необходимости выдерживания единого темпа от начала до конца произведения. Это проявляется в тенденции связывать *crescendo* с *accelerando*, *diminuendo* с *rallentando*.

При исполнении медленных произведений хоровые мастера придерживались единых приемов, направленных на выявление стилистики и целостности музыкально-звуковых образов. Как правило, исполнительская трактовка ритма в классической музыке имеет точность и конкретность в характеристике своей распевности и вокальности: «Чем медленнее темп, тем медленнее, протяжнее мелкие ноты»; « $1/16$ у композиторов-классиков протяжная, в нашей музыке (XX в.) — короткая»; в лирических жанрах — «лирическая песня не может идти строго по метроному, все подчиняется мелодии, идет капризно, с изменениями темпа и ритма» (Н. М. Данилин).

Ритмика в исполнении всегда обусловлена образными задачами, направлена на выявление художественного начала в произведении. Часто встречается, что любая перемена ритма означает перемену образного строя музыки: «Если ритмический рисунок, который все время был одинаков, иногда вдруг изменяется, это изменение нужно подчеркнуть» (Н. М. Данилин). Ритмические особенности ансамбля вызываются также общими требованиями к взятию дыхания обязательно в том темпе, который предписан автором. При смене темпов или сопоставлении различных типов движения недопустимы нарочитые сокращения или удлинения

¹ *Метроном* — прибор для определения темпа, усовершенствованный И. Н. Мельцелем в 1816 г. (отсюда иногда обозначение М. М. — метроном Мельцеля). Отсчет тактовых долей производится при помощи маятника с передвигаемым грузиком и шкалы с делениями и числами, указывающими количество ударов маятника в минуту. Например, скорость движения «четверть равна 60 ударам в минуту» обозначается как $J=60$.

² См.: Краснощеков В. И. Вопросы хороведения. — М., 1968. — С. 218.

окончания первого темпового построения. Дирижеры часто просят исполнителей «допеть» или «дослушать» предыдущую фразу и войти в новый темп полностью подготовленными. Мельчайшие отклонения от точного ритма могут возникать в связи с выразительным произношением поэтического текста, при этом не следует искажать ритм и превращать, например, две ровные восьмые в восьмую с точкой и шестнадцатую.

Ансамбль фактур изложения

Последняя, рассматриваемая нами, разновидность ансамбля связана с воздействием на ансамбль хора фактурных особенностей произведения. Композиторский стиль письма включает разнообразные способы изложения музыкальной фактуры — гомофонно-гармонический, полифонический, смешанный, а также особенности народно-песенной полифонии. Таким образом, хоровая фактура сочинения в каждом конкретном случае, выражая стилистику и приемы письма, обуславливает особые формы ансамбля и устанавливает свои принципы ансамблирования.

Гомофонно-гармонический стиль имеет в основном две формы изложения: 1) мелодия с аккомпанементом, которая может проходить в любом голосе хора, и 2) аккордовое изложение, где нет ярко выраженного мелодического начала.

В первом случае голос, излагающий тематический материал, несколько выделен на фоне общей звучности и, следовательно, со стороны ансамбля образуется принцип неизменной динамической и отчасти тембровой перспективы, т.е. передний план — тема, все остальное образует фон. Такой способ изложения наиболее типичен для песенного жанра, часто употребляемого в хоровом творчестве. Песни, изложенные в один или два голоса, с небольшими вкраплениями аккордовой фактуры (двух-, трехголосие), наиболее часто встречаются в детской песенной литературе. Они требуют четкого осмысления в функциональном значении каждого голоса: голос, исполняющий мелодию, всегда выделяется на фоне другого, не имеющего мелодического значения. Н. М. Данилин советовал: «Никогда не закрывайте мелодию. Мелодия — это царица, а все остальное — это только свита, какая бы блестящая она ни была».

Во втором — темой музыкального мышления является гармонический образ. Возникает равновесие: динамически ни один голос не доминирует над остальными (см. пример 60).

Полифонический стиль предполагает самостоятельность движения всех голосов партитуры. По мере развития музыкальной ткани меняется значение голосов. Один голос излагает главное, наиболее важное в музыкально-тематическом отношении, другой — значительное, но менее важное, чем первый, третий ведет самостоятельную линию контрапунктирующего голоса и т.д. Динами-

П. Чайковский. "Соловушка"

У - ле-тал со - ло-вуш-ко да - ле - ко...

У - ле-тал со - ло-вуш-ко да - ле - ко...

ческая перспектива их звучности представляет собой сложную, многообразную картину (см. пример 61).

В произведениях *смешанного* (гомофонно-гармонического с элементами полифонии) *стиля* возникает новая форма — ансамбль как результат сопоставления различных по значению музыкально-тематических элементов (см. пример 62).

К проблематике ансамблирования следует отнести такое высказывание Н. А. Римского-Корсакова: «Совместное с хором мелодическое пение или речитативная декламация солистов требует большой осторожности хорового письма. На фоне мужского хора женские голоса *solo* выделяются свободно; то же можно сказать и о мужских голосах на фоне женского хора, так как в обоих случаях тесситура солистов не совпадает с тесситурой хора. Пение или декламация солистов совместно с хором, с ними однородным или смешанным, представляет значительные затруднения. В таких случаях хор должен быть написан в низкой тесситуре, а голос — *a piena voce*. Более близкое положение солиста к рампе, а хора в глубине сцены представляет значительный выигрыш»¹.

Таким образом, ансамбль в хоре является сложным явлением и распадается на множество компонентов. Образование в хоре ансамбля, иначе говоря — ансамблирование, требует от исполнителей внимательного отношения ко всем элементам звучности, где возможны согласованность, сравнение и соответствие. В процессе ансамблирования постоянно возникают внутренние связи, обеспечивающие прочность и стабильность звучания. Ансамблирование никогда не существует в отрыве от проблем хорового строя.

¹ Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки. — С. 151.

Вместе с тем невозможно заниматься вопросами строя в хоре, если имеются недочеты хорового ансамблирования.

Пример 61

И. С. Бах. Месса h-moll, № 4

Cl I

Cl II

A

Glo - ri - a in ex -

T

Glo -

B

Glo - ri - a in ex - cel-sis, in ex-cel - sis De - o

Glo - ri - a in ex - cel-sis, in ex-cel - sis De - o

cel - sis De - o

ri - a in ex - cel - sis De - o

Glo - ri - a in ex - cel-sis, in ex-cel - sis De - o

С. Рахманинов. "Всенощное бдение", №12

С

нам.

mf

Аз рех:

Гос - по - ди, по - ми - луй

Гос - по - ди, по -

Т

нам.

pp

Гос - - -

Б

нам.

pp

це - ли ду -

-мя, ис - це - ли ду - шу мо - ю,

-ми - - - луй мя, ис - - -

р

по - ми - - - луй

р

по - - -

2. Строй в хоре

Общие понятия

Понятие *строй* в музыке имеет несколько значений: система звуковысотных отношений, применяемых в музыке; частота (высота) настройки эталонного тона звукоряда; хоровой строй, т.е. согласованность между певцами хора в отношении точности звуковысотного интонирования.

Строй существует в виде инвариантных слуховых представлений о высоте каждой из ступеней звукоряда. Эти представления лежат в основе всей музыкальной практики и обычно фиксируются нотными знаками. На формирование музыкального строя оказали значительное влияние акустические свойства музыкального звука — так называемый *натуральный звукоряд*¹.

Существовало множество различных музыкальных систем, разработанных индийскими, арабскими и греческими учеными, — 5-ступенные и 7-ступенные в пределах октавы темперированные строи в Индонезии, 17- и 24-ступенные системы в музыке арабских стран, 22-ступенный строй в Индии и другие. В Европе в период развития одноголосия большое значение имел 7-ступенный, а затем 12-ступенный, *пифагоров строй*², звукоряд которого образовывался путем последовательного построения чистых, без биений, квинт. Позднее, в процессе развития хорового многоголосия возникла необходимость в *чистом строе*, который был предложен итальянскими музыкальными теоретиками XVI в. Л. Фольяни и Дж. Царлино. В основу чистого строя были положены чистые квинты, октавы и чистые (без биений) большие терции.

Обе эти системы не замкнуты, так как не имеют энгармонически равных звуков (в них, например, *си-диез* не совпадает с *до*), поэтому они вошли в противоречие с музыкальной практикой. Так, инструмент, настроенный в пифагоровом строе, должен был иметь в октаве около 85 различных звуков. Оба строя исключали применение энгармонизма.

В XVI в. вводятся темперированные строи, а в XVIII в. повсеместно утвердился 12-ступенный равномерно-темперированный строй с энгармоническим равенством звуков, а также с равным полутоновым расстоянием между соседними звуками.

Строй в музыке выражается рядом чисел, последовательностью простых дробей, или частот, соответствующих каждой ступени звукоряда в данном строе. Такой математический ряд показывает соотношение частот звуков — во сколько раз частота верхнего звука в интервале больше частоты нижнего или как настроены источники звука, образующие при колебании тот или иной интервал: полутон, целый тон, полтора тона. Например, в чистом строе это будут соответственно следующие числа: $\frac{16}{15}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{6}{5}$, в 12-ступенном

¹ *Натуральный звукоряд* — последовательность входящих в состав каждого звука частичных тонов (обертонов); математически выражается отношением числовых обозначений обертонов между собой, например: октавы — $\frac{1}{2}$, квинта — $\frac{2}{3}$, кварта — $\frac{3}{4}$, большая терция — $\frac{4}{5}$, малая терция — $\frac{5}{6}$ и т. д. Гармонические консонирующие интервалы обладают высокой степенью слияния без так называемых биений.

² *Пифагоров строй* — математическое выражение, сформулированное по методу пифагорейцев, в котором приведены наиболее типичные частотные (высотные) соотношения между ступенями музыкальной системы.

равномерно-темперированном — $2^{1/12}$, $2^{2/12}$, $2^{3/12}$ (или 1,0595; 1,1225; 1,1892). Строй может быть выражен последовательностью частот, соответствующих каждой ступени звукоряда в данном строе. Например, в чистом строе от $a^1 = 440$ Гц звук b^1 будет равен 469,28 Гц, h^1 — 495, c^2 — 528, в 12-ступенной темперации эти же звуки будут иметь другие значения: 440; 466,16; 493,88; 523,25 Гц.

Основу строя в хоре составляет пение чистых унисонов. Как известно, унисоном называется одновременное звучание нескольких звуков одной частоты. Данная характеристика касается физического унисона. Физиологический унисон допускает различия в колебаниях, например, двух звуков до $1/6$ тона в первой октаве и дает впечатление одного вибрирующего звука, сопровождаемого бисениями, т.е. периодическими усилениями и ослаблениями. По исследованиям Н.А.Гарбузова¹, при наличии нескольких звуков ширина (зона) интервала, воспринимаемого как прима, может доходить до $1/2$ тона, в хоровой партии — до 140 Гц (темперированный полутон равен 100 Гц). Унисонная зона суживается по направлению вверх, отсюда значительные трудности выстраивания высоких звуков сопрано. В пении и игре на инструментах с нефиксированной высотой звука (скрипка, флейта, труба и т.п.) складывается так называемый зонный строй, который отвечает стремлению исполнителей в художественных целях постоянно варьировать каждую из ступеней звукоряда. Исполнители индивидуализируют интервалы, отклоняясь от их темперированной высоты, подчеркивают выразительность звуковысотных интонационных оттенков, усиливают или ослабляют ладовые тяготения. Интервал в зоне до $1/3$ полутона в обе стороны от темперированного сохраняет свою качественную определенность. Например, звук *ля* первой октавы воспринимается как неизменный при частотах 435, 437, 440, 443 Гц. Особенно заметны эти минимальные отклонения в интонировании на выдержанных звуках гармонии. В основе отклонений от темперированного строя лежат прежде всего ладовые взаимоотношения звуков, организованных в музыкальную интонацию.

Таким образом, различают виды мелодического и гармонического строев. При исполнении мелодии наблюдается тенденция к обостренным интонациям пифагорова строя; при исполнении отдельных аккордов — к более мягким интонациям чистого строя; в целом для звучания хора характерен зонный строй.

Эталонная частота колебания *ля* первой октавы определяется камертоном. Камертон — источник звука в виде металлической шилки, трубочки-тонаря и др., служащий эталоном высоты при настройке музыкальных инструментов и пении. Обычно употреб-

¹ Гарбузов Николай Александрович (1880—1955) — музыкальный теоретик, ученый в области акустики.

ляется камертон в тоне *ля* первой октавы; певцы и хоровые дирижеры пользуются также камертоном *до* второй октавы; имеются и хроматические камертоны, способные издавать все звуки гаммы, а также камертоны, издающие трезвучия. Камертон изобрел в 1711 г. Дж. Шор (Англия); тогда высота *ля* первой октавы составляла 419,9 Гц, почти на полтона ниже современного. В дальнейшем высота камертона изменялась главным образом в сторону повышения тона. В России в конце XVIII в. Д. Сартти ввел петербургский камертон (*ля* = 436 Гц). В 1858 г. Парижская академия установила так называемый нормальный камертон с частотой, равной 435 Гц для *ля* первой октавы. В настоящее время в России, США, Англии и большинстве других стран действует стандарт с частотой, равной 440 Гц для *ля* первой октавы (это на $\frac{1}{10}$ тона выше парижского камертона). Таким образом, произведения старых мастеров сейчас озвучиваются фактически в более высоких тональностях.

Работа над строем в хоре

Обращаясь к певцам на репетициях, Н. М. Данилин часто говорил: «Надо настроить инструмент, а потом на нем играть». В этом утверждении, звучащем как тезис, заложен глубокий смысл всей многомерности работы с хором над интонированием.

Процесс выстраивания точной интонации, как и собственно сам процесс чистого пения, является для исполнителей кропотливой слуховой работой, требующей внимания к звуковому воспроизведению. «Каждый из певцов должен отвечать за строй, за звук — тогда составится хор. Во время пения нужно анализировать и знать, какие ноты петь выше. Вступить после паузы с верной интонацией в верную ноту в нужном ритме с верными словами — первое условие хорового певца. Слаженность хора познается во вступлении после паузы; каждый понимающий в музыке по вступлению хоровой партии судит, доучен хор или нет. Вступайте вместе, чтобы был хор, а не собрание поющих людей» (Н. М. Данилин). В том же ключе были требования А. А. Архангельского к хору: «Сначала сообразите, какой звук вам нужно взять по высоте и нюансу, а потом берите точно и чисто. Все время контролируйте себя в высоте звука. Понижение звука оттого и происходит, что вы не становитесь прямо и сразу на ноту, а берете ее с «подъездом». Хор может понизить от одного повышающего или понижающего певца». Для достижения однородности звучания всех голосов в партии и создания единого тембра А. В. Свешников обычно просил певцов: «Пойте с такой силой, чтобы вы могли слышать своего соседа, прислушайтесь к его тембру и подражайте ему».

Лишенные поддержки музыкальных инструментов, певцы хором *a cappella* при интонировании опираются только на собственные

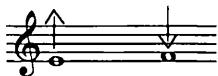
слуховые ощущения и представления ладотональных звуковысотных отношений в мелодии и гармонии. В связи с этим острота, четкость и определенность интонации становятся не только необходимыми компонентами выразительного исполнения, но и средством, «цементирующим» хоровой строй. И потому они являются важнейшими качествами профессиональной техники хоровых певцов и дирижеров. Пение *a cappella* требует особой точности строя. В оркестре неточность интонации нарушает стройность звучания в определенный момент, но не отражается на строе последующего исполнения. В пении *a cappella* отдельные неточности строя могут отклонить хор от тональности, хор «поползет», потеряв тональную устойчивость. У.О.Авражек, связывая вокальное интонирование интервалов с особенностью натурального строя, напоминал: «Хор *a cappella* поет всегда в натуральном строе, а не в темперированном, под рояль с ним работать нельзя. Да и вообще пение *solo* должно звучать больше в чистом строе, особенно с оркестром. Нужно певца приучать высоко петь вводные тоны, мажорную терцию, чистую квинту, диезы и т.д.».

Специфические отличия интонирования в натуральном и темперированном строе мы уже отмечали. Следует добавить, что хоровые дирижеры учитывают разные интонационные ощущения певцов при пении *a cappella* и с сопровождением и нередко прибегают к пению *a cappella* в качестве «оздоровления» интонации после исполнения вокально-оркестровых громких, с высокой tessiturой, произведений, в которых интонация нарушается. Различные интонационные ощущения в пении *a cappella* и с сопровождением подтверждаются словами Н.М.Данилина: «Петь одновременно и с сопровождением и *a cappella* хор не может. Во втором случае — почти чистый строй и певцы сами подтягивают определенные ноты, а с сопровождением — слушают инструмент и уже сами строй не держат». В воспоминаниях о Н.М.Данилине имеются свидетельства того, что он после исполнения ораториально-кантатных произведений с оркестровым сопровождением использовал несколько репетиций (в течение одного-двух дней), чтобы после пения с оркестром в темперированном строе вновь настроиться для исполнения произведений без сопровождения в натуральном строе. Кроме того, известно, что хор Большого театра под руководством У.О.Авражека время от времени выступал с концертами, в которых были только произведения *a cappella*. Это обстоятельство, как считал хормейстер, улучшало строй в хоре.

Хоровая практика выработала определенные правила интонирования ступеней мажорного и минорного ладов. Впервые приемы интонирования звуков линейного и вертикального сложений были классифицированы в работах П.Г.Чеснокова и Г.А.Дмитревского. Интонирование ступеней мажорной и минорной тональностей, основывающееся на системе частичных тонов в пределах нату-

рального звукоряда, являлось акустически оправданным принципом в практике Певческой капеллы и Синодального хора. Как утверждал Я. Г. Медынь, в мажорной тональности было введено едва заметное, всего лишь на одно или два колебания в секунду больше, но существенное уточнение роли мажорной терции (третьей ступени) путем незначительного повышения и такого же понижения четвертой ступени (пример 63).

Пример 63



Интонирование мажорного и минорного ладов всегда имело свои принципиальные особенности. Н. М. Данилин говорил: «В миноре интонации труднее. Мы рассматриваем минор как шестую ступень мажора: *ля* в *До мажоре* тянется к *си*, и поэтому петь надо выше. Чтобы звучало минорное трезвучие, нужно тонику и доминанту петь выше, «подтягивать», а третью ступень — по роялю. В мажорном трезвучии — третью ступень петь выше; если ее строить по роялю, звучать не будет — нет той остроты, звонкости». У. О. Авранек также напоминал: «Мажорную терцию петь как можно выше, не только в смысле интонации, но и выше, чем на рояле».

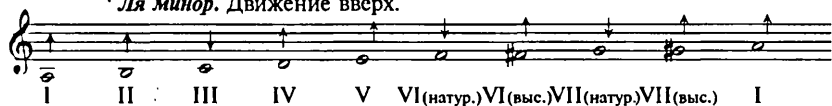
П. Г. Чесноков в своей книге впервые выдвинул систему специальных помет-стрелок, наглядно показывающих певцам направление интонирования. В ней каждая ступень гаммы снабжена стрелкой. При разучивании репертуара Чесноков настоятельно рекомендовал пользоваться этой системой¹. В действительности пометы-стрелки решают наиболее важную проблему в обеспечении чистого пения — сознательное понимание функциональной значимости каждой ступени лада. В интонировании ступеней мажорного и минорного ладов интервалика индивидуализирована и зависит от внутрिलाдовых тяготений. Схематически интонирование ступеней мажорного и минорного ладов выглядит так (пример 64):

Пример 64

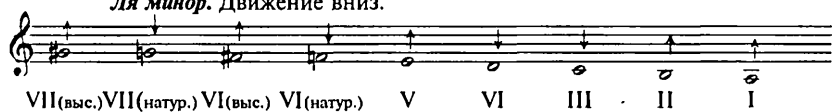


¹ У. О. Авранек точно так же предлагал певцам в партиях отмечать какими-либо значками те звуки, на которые нужно обратить внимание в отношении их интонирования, те ноты, которые влияют на гармонический строй, от особо точного интонирования которых, т.е. подчеркнуто высокого или низкого, зависит строй общехорового аккорда и которые он называл «критическими» (см. статью К. П. Виноградова «Методы работы русских мастеров хоровой культуры XIX и начала XX столетий»).

Ля минор. Движение вверх.



Ля минор. Движение вниз.



I, IV, V ступени в мажоре и миноре, будучи основой тональности, не могут звучать выше или ниже заданного тона. Однако если хор будет петь в миноре I и V ступени так же устойчиво, как в мажоре, то эти ступени окажутся звучащими ниже заданной диатональности. Чтобы сохранить нужную высоту лада, певцам необходимо интонировать эти ступени с тенденцией к повышению, IV ступень при движении мелодии вверх — с тенденцией к повышению, а при движении мелодии вниз — с тенденцией к понижению.

II ступень как в мажоре, так и в миноре интонируется высоко с тенденцией отклонения от темперированной в сторону повышения, причем в миноре это отклонение оказывается более значительным, чем в мажоре. В мажоре наибольшее отклонение наблюдается в тех случаях, когда II ступень является неаккордовым звуком.

III ступень, как характеризующая лад, в мажоре интонируется высоко, а в миноре — низко. Требование петь мажорную терцию высоко, а минорную — низко в практике работы с хором не случайно. Однако мажорное трезвучие с очень высокой терцией звучит жестко. Также плохое в акустическом отношении звучание дает чрезмерно низкое интонирование терции в минорном трезвучии.

VI ступень натурального минора и гармонического мажора интонируется с тенденцией к понижению и несколько ниже темперированной. Но в тех случаях, когда она оказывается неаккордовым звуком, интонируется на уровне темперированной.

VI ступень в натуральном мажоре и мелодическом миноре интонируется высоко.

VII ступень в мажоре, а также в гармоническом миноре, как вводный тон, интонируется очень высоко и звучит выше темперированного звука. VII ступень в натуральном миноре интонируется с тенденцией к понижению и по высоте своей приближается к натуральной (ниже темперированной).

Мелодические линии разучиваемых произведений сотканы из всевозможных интервалов. Каждый из них имеет свою индивидуальную интонационную природу и механизм исполнения: чистые интервалы — прима (ч. 1), кварта (ч. 4), квинта (ч. 5), малые и большие — секунды (м. 2, б. 2), терции (м. 3, б. 3), сексты (м. 6, б. 6) и септимы (м. 7, б. 7), а также увеличенные и уменьшенные

интервалы — ув. 4, ум. 5, ув. 2, ум. 7 — интонируются с небольшой долей различия.

Таким образом, перед хормейстером возникает сложная задача, суть которой заключается в том, чтобы в репетиционной работе добиться чистого интонирования интервалов вокальным унисоном, образованным хоровой партией, группой партий, всем хором, поющим в унисон.

Отдельную область в интонировании интервалов составляет чистое пение больших секунд вверх и малых — вниз. Из многих репетиционных замечаний и теоретических исследований известных дирижеров видно, что этому уделялось самое пристальное внимание. Немецкий хормейстер и педагог Ф. Майергоф в книге «Дирижер хора» (1922) писал с иронией: «Низкое исполнение восходящей большой секунды лежит в крови необученного певца. Одна из трудных задач хормейстера, которая «укорачивает жизнь» хоровому дирижеру, — научить петь чисто большую секунду вверх, а малую секунду вниз». Великий дирижер А. Тосканини на репетициях с итальянским певцом Дж. Вальденго обращал его внимание на тоны и полутоны, добавляя при этом: «Но не нужно сольфеджио»¹. В последнем замечании итальянского дирижера — смысл сознательного отношения к интонации.

Хрестоматийными стали слова Н. М. Данилина, обращенные к певцам: «Самое трудное — петь тон и полутон. Основа чистого пения — пение целого тона вверх. Когда мы берем хоровую партию и видим в партиях много больших секунд вверх, мы знаем, что это будет трудно для хора»². Об этом же говорил У. О. Авранек: «Научите хор петь чисто малую секунду вниз и большую вверх, и хор будет петь стройно». К. П. Виноградов, работавший с Данилиным, отмечал: «Когда нужно было спеть большую терцию вверх, то Николай Михайлович играл ее на рояле следующим образом: *до — ре — ре-диез — ми*. Разбивая второй тон на два полутона, он как бы напоминал этим о необходимости подчеркнуто высокого исполнения второго целого тона»³.

Из закономерностей интонирования ступеней лада вытекают правила интонирования интервалов: чистые интонируются устойчиво, малые и большие — соответственно с односторонним сужением и расширением, увеличенные и уменьшенные — с двусторонним расширением и сужением.

Интонирование энгармонических звуков также имеет свои закономерности, обусловленные, с одной стороны, ладовым тяготением, с другой — ощущениями вводнотоновости в натуральном и темперированном строе. Так, например, верхние звуки увеличен-

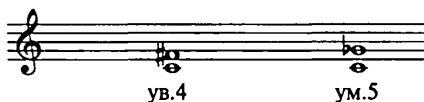
¹ Вальденго Дж. Как я работал с Тосканини. — М., 1975.

² Цит. по: Виноградов К. П. Методы работы русских мастеров хоровой культуры XIX и начала XX столетий: Машинописная рукопись.

³ Там же.

ной кварты (*фа-диез*) и уменьшенной квинты (*соль-бемоль*) в темперированном строе по высоте одинаковы (энгармоничны) (пример 65).

Пример 65



Разрешение этих интервалов в певческо-хоровой практике будет производиться с учетом более острого тяготения натурального строя, т.е. *фа-диез* будет исполняться с тенденцией к повышению, а *соль-бемоль* — с тенденцией к понижению; в результате *фа-диез* и *соль-бемоль* могут иметь различную звуковысотность¹. Н. М. Данилин так объяснял певцам интонирование диатонических и хроматических полутонов: «Есть полутоны «большие» и «малые», на разных нотах — «малые», на одинаковых — «большие»: *до* — *си* — «малый» полутоном, петь близко; *до* — *до-бемоль* — «большой», петь дальше». В связи с этим в процессе интонирования оказывается принципиальным и то, какая тональность в произведении — диатоническая или бемольная: если диатоническая — следует петь выше, с тенденцией к повышению, бемольная — ниже.

В хоровом пении также различают понятия мелодического и гармонического строя. *Мелодический* (или горизонтальный) строй — это чистота интонирования мелодии вокальным унисоном (хоровой партией, группой партий, всем хором, поющим в унисон). *Гармонический* (или вертикальный) строй — это правильное интонирование созвучий аккордов в их последовательном движении, образующихся в звучании всего хора или его голосовых групп².

¹ Это явление знакомо в первую очередь исполнителям на струнных смычковых инструментах.

² Вызывают недоумение устоявшиеся традиции характеризовать хоровой строй понятиями *горизонтальности* и *вертикальности*. Практикующий хормейстер менее всего связывает интервальные соотношения звуков с *вертикальностью*. И это правильно, ибо термин *гармонический строй* свидетельствует о наличии интервально-гармонической структуры. Думается, термин *вертикальный строй* пришел из фотографической записи, где аккорд, например, из четырех звуков воспринимается как некий вертикальный ряд. Но в реальном звучании этот аккорд представляется не чем иным, как совокупностью различных интервалов между голосами (хоровыми партиями). Также обстоит дело и с мелодическим строем, который не совсем точно называют *горизонтальным*. Фактически в работе над мелодическим строем хормейстер отслеживает как минимум два параметра, а именно: 1) временную протяженность ноты, что связано с проблемой удерживания звуковысотности, и 2) переход к следующей ноте, выражающийся определенным интервалом. Таким образом, даже графическое начертание мелодического строя (мелодии) не является строго *горизонтальным*. Здесь оно (графическое начертание), скорее всего, может быть иллюстрировано многоступенчатым графиком, в котором величина (длина) каждой ступени будет выражать длительность ноты, а высота ступени — звуковысотность по отношению к предыдущему звуку.

Говоря о хоровом интонировании в целом, нельзя не коснуться такой его разновидности, как интонирование слова. Здесь на первое место выступает правильность вокального звукообразования. Певцы хора должны владеть навыками единообразной артикуляции. Единая вокальная позиция в произношении слов выступает основополагающим фактором, решающим дикционно-орфоэпические задачи. Известно, что при разнородной позиционности гласных происходит смещение частотного спектра: гласные и согласные звуки в словах начинают звучать в различных частотных режимах, отдельные тоны «проваливаются». Все это нарушает ровность звуковедения, вносит иногда бессмысленность и алогичность в пропеваемый текст. Когда же ко всему прочему добавляются и проблемы ритмического ансамбля, а ритмический ансамбль, как известно, — «каркас» дикции в хоре, отсутствие единых принципов вокального произношения ведет к заглушению слова, к непонятной хоровой дикции. О проблемах интонирования слова более подробно остановимся чуть позже, в разделе «Дикция в хоре».

Причинами неточного интонирования в хоре могут быть неправильное дыхание и звукообразование, низкая певческая позиция, неверное произношение согласных и гласных, неумение держать высокую tessitura, утомление голосов и т. д. В практической работе дирижеры чаще всего обращают внимание на самый первый момент звукообразования в хоре, особенно в начале произведения и после пауз. У. О. Авранек говорил хору: «При затакте восьмушку, даже при быстром темпе, не срывать, а пропеть ее, чтобы она звучала». Н. М. Данилин объяснял певцам: «Низкий затакт происходит от малого внимания, уделяемого певцом затакту. Нота не готовится, и в быстром движении интонация не успевает установиться. Нужно впеть медленно, делая остановку на затакте». В этом замечании необходимо отметить традиционный прием «ферматного» выстраивания неточно звучащего аккорда. Кстати добавить, что практическая рекомендация «успеть пропеть» короткую ноту, затактовую или любую другую, — один из наиболее общеупотребительных приемов работы над строем в хоре. Другой, не менее важный практический совет — выстраивание чистоты звучания — заключается в точной слуховой оценке певцами собственной интонации. И здесь приведем чрезвычайно важное замечание Н. М. Данилина: «Если дирижер показываетпеть интонационно выше, то нужно сократить звучность и петь тише, а не громче; в противном случае получится еще грязнее. Если петь тише, легче подтянуть. Пошли унисоны, раскройте здесь свои уши. Это очень трудное место, каждый услышит фальшь. Есть места, где напряжение должно быть до крайности, до боли».

Когда тональная неустойчивость возникает в связи с «запелостью» произведения в результате его многократного концертного исполнения, хормейстеры рекомендуют пропевать данное про-

изведение в тональности полутонном или тоном выше той, в которой оно записано. Так, М. Г. Климов в работе с капеллой совершенно сознательно применял прием транспонирования. Зная, что под влиянием ненастной погоды или каких-либо житейских обстоятельств певцы склонны к понижению строя, Климов иногда давал тональность на $1/2$ тона или даже на 1 тон выше. И наоборот — радостно-возбужденное состояние певцов коллектива «успокаивал» небольшим понижением тональности. Бывали случаи, когда он «освежал» самочувствие певцов изменением привычной для данного произведения тональности; этим создавалось новое вокальное его ощущение, что, естественно, могло дать более яркую выразительность исполнения.

При составлении концертной программы *a cappella* обычно учитываются тональные соотношения смежных произведений. Сочетание далеких тональностей обычно ухудшает исполнение. Особенное отношение должно быть к тональностям, находящимся полутонном выше или ниже предыдущего сочинения. Певцы хора не всегда устойчиво усваивают новый тон, а порой просто возвращаются через несколько тактов в тональность прошлого, уже слышного произведения.

Работа над строем в хоре начинается обычно уже на первой стадии пропевания (разучивания) произведения. В это время не следует пропускать ошибок в интонировании потому, что незамеченные ошибки при повторении «впеваются» и впоследствии трудно поддаются исправлению. Некоторые дирижеры рекомендуют разучивать произведения на *pianissimo*, как бы «напевая». Но всю последующую работу нужно проводить при нормальном певческом звукообразовании. Важным фактором создания устойчивого строя является процесс впеваания произведения, когда в ходе правильного повторения, в тесной связи с художественно-исполнительскими задачами окончательно устанавливаются и закрепляются слуховые представления и технические приемы, приобретается необходимая свобода и уверенность в исполнении.

Подача хормейстером тона при настройке хора

В процессе подачи тона для исполнения произведений без сопровождения имеются две стороны. Первая — собственно дирижерское умение пропеть (проинтонировать) вертикально-гармоническую структуру произведения, и в частности первоначальный аккорд. В этом случае пропевание дирижером гармонической вертикали должно быть выполнено в таких же интонационных ощущениях, какие в дальнейшем будут сопровождать точное пение певцов. Вторая связана с навыками хоровых певцов устойчиво и точно воспринять хоровой тон. Настройка хора на тональность различными дирижерами производится по-разному. Иногда дириже-

ры, настраивая хор, пропевают первый аккорд сверху вниз в том виде, как он записан в партитуре (со всеми удвоениями голосов и с соблюдением соответствующего регистра). При этом дирижер обращается взглядом к той партии, к которой относится данный звук. Пение аккорда сверху вниз целесообразнее, так как в этом случае последним оказывается звук басового голоса, определяющий гармонию. Настройка дается непосредственно перед началом исполнения, когда весь хор сосредоточил свое внимание на дирижере. Наиболее часто дирижеры пропевают аккорд настройки закрытым ртом. Петь лучше *legato*, ибо в этом случае последовательный ряд спетых звуков яснее объединяется в восприятии участников хора в целостное гармоническое звучание. Ценные рекомендации подачи тона можно найти в высказывании Н. М. Данилина: «Когда дирижер задает тон — у хора высшее напряжение. Тон дается для хора, не для публики». И конкретное обращение к певцам: «Тон не повторять».

3. Дикция в хоре

Дикция и орфоэпия

Донесение до слушателей поэтического текста в значительной степени зависит от *дикции* хора — произношения гласных и согласных — и *орфоэпии* — соблюдения произносительных норм (фонетических и грамматических), принятых в данном литературном языке. Произношение в русском языке (как и в некоторых других языках) отличается от его книжного начертания. В речи отдельные гласные редуцируются, т. е. ослабляются в силе, укорачиваются, изменяют свое звучание, например: безударное *о* приближается к *а* (как в слове *колодец* — калóдец), безударное *я* к среднему между *е* и *и* (*явление* — иевление) и др., редукция также сопровождает звучание некоторых согласных (звонкие согласные оглушаются, как, например, в слове *встреча* — фстреча).

Принято различать три вида произношения: бытовое, сценическая речь и певческое произношение. Певческое произношение ближе к сценической речи, однако между ними есть существенное различие. Голос в речи характеризуется быстрым глиссандо, неустойчивостью отдельных тонов, рефлекторными «модуляциями». В пении наибольшее внимание уделяется певческому тону, произношение ритмически строго организовано, дыхание более продолжительное, чем в речи, и подчинено требованиям музыки.

Специфика певческой дикции заключается в нейтрализации гласных, продолжительном выдерживании звука на гласных, произношении их в разных регистрах с меньшей степенью редуциро-

нания, чем в речи; в быстром произношении согласных с отнесением их внутри слова к последующим гласным.

Характер певческой дикции при неизменном соблюдении четкости произношения зависит от характера музыки, содержания произведения, его образности.

В русском языке имеются 5 основных гласных — *а—о—у—э—и*, 4 йотированных — *я—ё—е—ю* и *ы*, который рассматривается в фонетике, как *и* дальнего образования. Йотированные гласные являются составными. Они состоят из основных звуков, перед которыми добавляется полугласный звук *й*. Звук этот произносится очень коротко, после чего четко артикулируется основной гласный.

Распетые гласные всегда должны звучать фонетически ясно и чисто. Редуцированное, приближенное к речевому, произношение гласных допускается на коротких длительностях в скорых темпах. Редукция гласных в пении имеет различные формы. Безударные *а* и *о* ослабляются динамически и произносятся фонетически менее ярко, чем ударные; безударное *о* в большинстве случаев произносится как *а*, кроме слов иностранного происхождения. Безударное *я* произносится как *я^е* (гря^еда, памя^еть), но на конце слова всегда должно звучать чисто. Произношение безударного *е* с примесью *и*, принятое в разговорной речи, в пении допускается лишь на очень кратких длительностях. В большинстве случаев редукция *е* в пении решается динамическим ослаблением этого звука.

Сочетание двух гласных требует особой фонетической ясности. Безударное *о* в этом случае произносится как ясное *а*. Два гласных внутри слова, а также на стыках слов с предлогами и частицами произносятся слитно. На стыке слов, которые имеют самостоятельные ударения, два одинаковых гласных звука, находящихся на одной высоте, поются отдельно.

Согласные звуки распадаются на несколько групп. Сонорные согласные *м, н, л, р* — звуки, которые можно петь, точно интонировать. Остальные согласные этих качеств лишены.

Шесть первых согласных русского алфавита — звонкие, произносятся с участием голосовых связок, остальные, кроме сонорных, — глухие, в их произношении голосовые связки не участвуют. Большинство звонких и глухих согласных произносятся твердо и смягченно. Каждому из твердых и смягченных звонких согласных звуков соответствует твердый и смягченный глухой согласный звук. Сонорные все смягчаются, но парных глухих не имеют. Глухие *ц, х, ч* не имеют парных звонких.

Таким образом, фонетический ряд согласных звуков следующий:

звонкие — *б, б^б, в, в^б, г, д, д^б, ж, ж^б, з, з^б, м, м^б, н, н^б, л, л^б, р, р^б*;
глухие — *п, п^б, ф, ф^б, к, т, т^б, ш, щ, с, с^б, ц, х, ч*.

Полугласный звук *й* относится к согласным и подчиняется всем правилам произношения согласных в пении.

Вот лишь некоторые приемы произношения согласных в связи с наиболее часто возникающими в хоровом пении ошибками.

Звонкие согласные (одиночные или парные) в конце слова произносятся как соответствующие им глухие. Перед глухими согласными звонкие также «оглушаются»:

Глушь и снег...

Глушь и снecк...

Дождь идет.

Дошц идет.

Зубные (*д, з, с, т*) согласные перед мягкими согласными смягчаются: *д^венадцать, каз^нь, гост^ь, вет^ьвей.*

Н, нн перед мягкими согласными произносятся мягко: *стран^ник.* *Н* перед *л* обычно произносится твердо или полумягко: *сонливый.*

Ж и *ш* перед мягкими согласными произносятся твердо: *прежде, вешние.*

Удвоенное *ж* в сценической речи и в пении обычно смягчается: «Ну, жу^жж^и скорей».

Возвратные частицы *ся* и *сь* произносятся твердо и прикрыто, как *са* и *с*.

В ряде слов сочетания *чн, чт* произносятся как *шн, шт*: конечно — *конешно*, скучно — *скушно*, скворечник — *скворешник*, что — *што*, чтобы — *штобы*.

Ч и *н*, разделенные гласными, произносятся как *ч* и *н*: *пу^ть мой скучен.*

В сочетании *стн, здн т* и *д* не произносятся: *грустно — грусно, поздно — позно.*

Сочетания *сш* и *зш* в середине слова и на стыках с предлогом произносятся как твердое долгое *ш*: *бесшумно — бешишумно*, а на стыке двух самостоятельных слов — как написано: произнес *шепотом.*

Сочетания *сч* и *зч* уподобляются долгому *щ*: *счастье — щцастье, исчез — ищщес, извозчик — извошчик.*

В разговорной речи иногда встречаются просторечия, местные говоры-диалекты (óканье на севере России и у волжан, áканье в центральных областях, южный говор и др.), профессионализм (специфическая терминология, обусловленная производственной деятельностью). В пении такое произношение не должно иметь место, кроме тех случаев, в основном в прямой речи, когда стилизация предусматривается содержанием произведения.

Хоровое произношение способствует формированию важнейших качеств певческого звука, активизирует дыхание, помогает формированию звука в высокой позиции, достижению яркого и близкого звучания, концентрирует его, позволяет достигать наибольшей силы звучания при экономной затрате энергии.

Пишется	Произносится
<i>б, г, в, д, ж, з</i> в конце слова	<i>п, к, ф, т, ш, с</i>
<i>о</i> безударное	<i>а</i>
<i>д, з, с, т</i> перед мягкими согласными	<i>д^в з^в с^в т^в</i>
<i>я</i> безударное	<i>я^е</i>
<i>и, ни</i> перед мягкими согласными	мягко
<i>ж</i> и <i>ш</i> перед мягкими согласными	твердо
<i>ж</i> удвоенное (<i>жж</i>)	мягко — <i>ж^вж^в</i>
<i>ся</i> и <i>сь</i> — возвратные частицы	<i>са</i> и <i>с</i>
<i>чи, чт</i>	<i>шн, шт</i>
<i>ч</i> и <i>н</i> , разделенные гласными	<i>ч</i> и <i>н</i>
<i>стн, здн</i>	<i>сн, зн; т</i> и <i>д</i> выпадают
<i>си</i> и <i>зи</i>	<i>ш</i> твердое долгое
<i>сч</i> и <i>зч</i>	<i>щ</i> долгое
<i>кк, тт</i> (удвоенные согласные)	<i>к', т'</i> (вторая согласная выпадает)

Исполнителю, имеющему дело с поэтическим текстом, необходимо знать основные принципы ритмической организации стиха. Существуют три основных типа стиха: **силлабический**, **тонический** и **силлабо-тонический**.

Силлабическое стихосложение характеризуется равным количеством слогов в строке. В зависимости от числа слогов различают: десяти-сложный, одиннадцатисложный, двенадцатисложный стих и т.д.

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

В **силлабо-тоническом** стихе учитывается как число слогов, так и количество ударений и место их расположения. Поскольку ударения в силлабо-тоническом стихе повторяются регулярно, обра- зуется стопа, характерная для того или другого размера.

Основных размеров пять:

ямб — ударения падают на 2—4—6—8 слоги;

хорей — ударения падают на 1—3—5—7 слоги;

дактиль — ударения падают на 1—4—7—10 слоги;

амфибрахий — ударения падают на 2—5—8—11 слоги;

анapest — ударения падают на 3—6—12 слоги.

Ямб и хорей — двусложные размеры; дактиль, амфибрахий и анапест — трехсложные. При определении стиха учитывается также количество стоп, входящих в стих (двустопный, трехстопный, четырехстопный, пятистопный, шестистопный).

Работа над словом в хоре

Мы редко задумываемся над тем, что слово всегда имеет ярко выраженную ритмическую сущность, причем это относится не только к поэтическому слову, заключенному в стихотворные размеры, но и к слову прозаическому. Ритмическая сущность заложена как бы изначально — поэтическое слово рождается ритмически организованным. Вот как описал внутренние поэтико-ритмические ощущения стихотворчества русский поэт А. А. Блок в своем дневнике: «Что такое поэт? — Человек, который пишет стихи? Нет, конечно. Поэт — это носитель ритма. В бесконечной глубине человеческого духа, в глубине, недоступной для слишком человеческого, куда не достигают ни мораль, ни право, ни общество, ни государство, катятся звуковые волны, родные волнам, объемлющим Вселенную, происходят ритмические колебания, подобные колебаниям небесных светил, глетчеров, морей, вулканов. Глубина эта обыкновенно закрыта “заботами суетного света”»¹.

Каждое слово становится выразительнее, когда имеет собственную смысловую окраску — интонацию, акцент, протяженности (которая усиливает значительность) или, наоборот, краткость. Выразительность слова определяется противоположными и взаимодействующими временными формами — назовем их *ритмикой* и *аритмией*. Иначе говоря, строго постоянный, равномерно-ритмический склад речи (слова) должен иметь внутренние мотивации к нарушению равномерности ритма, т. е. быть аритмичным, свободным, независимым от налаженной ритмической основы. Это обстоятельство чрезвычайно важно, ибо в нем заключены главные факторы эстетического воздействия произнесенного слова на слушателя. Литературное слово и поэтическая фраза, высказанные в одинаково ровном ритме, будут носить черты скучного, привычного и утратившего живость чередования гласных и согласных звуков с относительно правильным выдерживанием ударений; например, это можно порой заметить в компьютерных имитациях человеческого голоса. В музыкально-поэтическом творчестве аритмии слова обычно связывается с использованием *rubato*, *a piacere* и т. п., обозначающих ритмически свободное исполнение. Но оказывается, аритмия существует в виде малейших отклонений от постоянной ритмической «правильности» в равномерно-ритмической структуре музыкально-поэтического текста.

¹ Блок А. А. Собрание сочинений. — М., 1963. — Т. 7. — С. 404—405.

Таким образом, строгая ритмика сопровождается аритмией, нарушением ритма. Соседство этих двух временных форм взаимобусловлено и связано с множеством разнообразных задач, имеющих музыкально-эстетическую цель, в том числе с логичностью, осмысленностью коллективного произношения, что, в свою очередь, сопряжено с выявлением специфических особенностей хоровой звучности в ансамблировании, строе.

Прежде всего певцы хора должны владеть навыками единообразной артикуляции. Нарушение ритмического ансамбля и отсутствие единых принципов произношения ведут к заглушению слова, к плохой хоровой дикции. «От единообразия гласных букв прибавляется звук, улучшается звучание¹», — говорил Н.М. Данилин. И продолжал: «Пение производится на гласных, но слово делает согласная. Не пойте согласные. Гласная — основа вокала».

Выдающиеся дирижеры всегда внимательно относились к взаимодействию артикуляции гласных и согласных, их вокальному формированию и выявлению смысловой выразительности слова. А.А. Архангельский советовал: «Приучайте весь «говорной» аппарат к отчетливому произношению всех слов, а также как гласных, так и согласных букв. Первое время произносите даже с некоторой резкостью, чтобы пересилить привычку вялого произношения слов. Всегда мысленно подготавливайтесь к произношению необходимой согласной буквы. В этом фокус дикции и выразительности. Язык должен быть на месте, подготовленным. Тогда вы всё вовремя произнесете». В.С. Орлов требовал особой отчетливости слова: «Окрик — «Короче!» — постоянно сопровождал разучивание пьесы и относился к способу произнесения хором текста. Орлов умел достигать такого характера в чтении слов, какой надо было признать наилучшим в смысле его выразительности. Хор не безучастно «скандировал» слоги, а давал «живые» слова, полные мысли и чувства».

Главный принцип вокального произношения слова заключается в том, чтобы гласные имели максимальную протяженность, а согласные произносились в самый последний момент. Согласные звуки произносятся не только коротко, но и с сознанием того, что каждый из них будет слышен в зале. Согласные, оканчивающие слог в середине слова, при произношении также переносятся к следующему слогу, а оканчивающие слово при тесном стыке слов — к следующему слову. Например, в исполнении начальных тактов обработки Н.А. Римского-Корсакова «Татарский полон» (см. пример 66) следует добиваться тесного слияния звуков — *не шу-миу-ми-тне-гро-мге-ми-т...*

¹ Добавим к сказанному, что высокие обертоны придают звуку полетность, поэтому он представляется звучащим яснее, громче.

Н. Римский-Корсаков. "Татарский полон"

Moderato
pp

C Не шум шу - мит, не гром гре - мит...

A Не шум шу - мит, не гром гре - мит...

T Не шум шу - мит, не гром гре - мит...

B Не шум шу - мит, не гром гре - мит...

Кроме того, в практической работе рекомендуют использовать прием пульсирующего дробления восьмых длительностей (см. пример 67).

В высказывании У. О. Авранека имеется дополнительный и важный для практического использования штрих: «Согласные в середине слова нужно произносить в самый последний момент, но *очень сильно*». И далее: «Переносы согласных букв от конца слова к началу следующего можно употреблять как средства *legato* и *crescendo*».

Нечеткое произношение конца слов — наиболее часто встречающийся недостаток, например: «одинок он *стоит*» — вполне вероятно «выпадение» последней буквы *т* при невнимательном исполнении. Но в то же время дирижеры следят за правильным логическим завершением фраз и часто просят: «Окончания фраз — мягче, почувствуйте концы фраз» (Н. М. Данилин).

Особенно следует заботиться о том, чтобы гласные имели свою фонетическую определенность, орфоэпическую грамотность, не были редуцированными, «смешанными», особенно в музыке распевного характера, где протяженность гласных несет вокально-интонационную значимость. И хотя принято, что редуцированные гласные должны петься с несколько меньшим раскрытием рта — при этом не должна теряться вокальная устойчивость. В пении не следует изменять форму артикуляции гласного звука, она должна быть одинаковой от начала до конца, если это не вызвано определенной художественной задачей. Проблема вокального произношения слов в хоре, пожалуй, самая серьезная из всех проблем, стоящих перед дирижером. Нередко можно заметить, что хорошо обученный хоровой коллектив, успешно исполняющий

лирические и спокойные произведения и вокально справляющийся с протяженными фразами, значительно хуже показывается при исполнении быстрых сочинений, в которых много разнообразного текста. Среди недостатков встречаются звучание гласной в разных позиционных «уровнях» гортани и артикуляционного аппарата, посыл звука в различные резонаторные точки и т.д.

Пример 67

Н. Римский-Корсаков. "Татарский полон"

Moderato

Музыкальный пример 67: Н. Римский-Корсаков. "Татарский полон". Темп: Moderato. Музыкальная запись для сопрано (С), альты (А), теноры (Т) и баритоны (Б), а также фортепиано. Лейблы голосов (С, А, Т, Б) расположены слева от нотных стaves. Ключевая подпись "Moderato" находится над первой частью вокальных партий. Лейблы инструментов (С, А, Т, Б) расположены слева от второй части музыкального примера. Музыкальная запись включает ноты, ритмические знаки и слитные слова, разделенные дефисами.

Вокальные партии (С, А, Т, Б):

Не - е шу - у - у - ум шу - у - ми - и - и - ит, не - е

Партитура фортепиано:

гро - о - о - ом гре - е - ми - и - и - ит...

По правилам вокальной дикции звонкая и сонорная согласные интонируются на высоте следующей за ними гласной. Невыполнение этого условия ведет в певческой практике к так называемым подъездам, т.е. звонкая согласная звучит на какой-то неопределенной высоте (обычно ниже высоты, на которой звучит следующая за ней гласная). А затем при переходе на гласную голос делает скольжение (обычно вверх), «подъезд», на высоту звучания по-

следующей гласной. Например, как указывает К. П. Виноградов¹, в исполнении первого аккорда в произведении П. И. Чайковского «Ночевала тучка» имеется опасность неточного интонирования начального звука *н* в слове «ночевала...». Этот звук, будучи сонорным согласным и, следовательно, имеющим вокальную протяженность, должен быть выстроен в хоре на той же интонационной высоте, что и последующий звук *о* (пример 68).

Пример 68

П. Чайковский. "Ночевала тучка"

Moderato

С Но - че - ва - ла туч - ка

А

Т Но - че - ва - ла туч - ка

Б

Тесситурные условия и сила звука в значительной мере корректируют качество интонирования гласных. Как правило, в высокой тесситуре слова произносить труднее, чем в средней, — «важен не только согласный звук, но и гласная буква, на которой тянется звук; особенно у сопрано и теноров на верхних нотах, там чаще всего они изменяются» (Н. М. Данилин). Наиболее лучшие условия произношения текста — умеренная сила звучности. Произношение слов в тихой динамике несет свои дополнительные трудности: «Когда поют *piano*, слова должны быть слышны. *Piano* — это средство выявления, как и всякий динамический оттенок. А если *piano* делается целью, если во что бы то ни стало *piano* и больше ничего, то оно не нужно, тогда *piano* следует отменить. Настоящее *piano* — это *piano*, опертное на дыхание и с хорошими словами» (Н. М. Данилин). Насыщенность фактуры сопро-

¹ Виноградов Константин Петрович (1899—1980) — хоровой дирижер, профессор Московской консерватории. В разные годы работал со многими выдающимися дирижерами (У. О. Авранек, Н. М. Данилин, А. В. Свешников, Б. А. Александров и др.). Автор труда «Работа над дикцией в хоре». Многие высказывания У. О. Авранека, Н. М. Данилина и других дирижеров заимствованы из неопубликованной статьи Виноградова «Методы работы русских мастеров хоровой культуры XIX и начала XX столетий».

вождения (например, фортепиано, оркестр и пр.) и его громкость также могут закрывать текст в хоре. В таких случаях донести до слушателей словесный смысл оказывается непросто. Особенно ясно нужно произносить слова малознакомые.

На интонирование слова также влияют характер дыхания и связанная с ним опора звука. В быстрых произведениях рекомендуется легкое и «близкое» произношение слов и обязательно с меньшей силой звука; при этом движение артикуляционного аппарата должно быть минимальным, а ощущение дыхательной опоры — стабильным. В произведениях драматического склада (или фрагментах драматических произведений) слова произносятся со значительной артикуляцией, «крупно» (как говорят хормейстеры, «проталкивая») и, что особенно важно, с сознательным пониманием логики произношения слова, динамической сбалансированности его сильных и слабых слогов. Ведь, как известно, насыщенность, «плотность» фактуры (в том числе сопровождения — фортепиано, оркестр), равно как и громкость, «закрывают» текст в хоре.

Таким образом, дикционно-произносительные особенности отделимо сами по себе не существуют. Они тесно связаны с вокальной техникой, ансамблем, строем.

При исполнении быстрых произведений часто рекомендуют облегчать и уменьшать силу звука. Так, в произведениях подвижного темпа Н. М. Данилин заставлял не распевать, а говорить буквы четко, даже скандированно, акцентируя каждый слог: «Четко петь восьмушки». В драматических произведениях слова следует произносить значительно, при более «крупной» артикуляции. В целях достижения четкой дикции некоторые руководители хоров требуют утрированного («удвоенного», «утроенного») произношения согласных. Любопытно замечание Н. М. Данилина: «Ищите букву *p*. Драматические актеры ее ищут, она дает крепость слову, без нее слово рыхлое». Итальянский дирижер А. Тосканини¹ в работе с баритоном Дж. Вальденго требовал четкого произношения в слове *guerra* (гуэрра — война) звука *rr* (удвоенное *p*), замечая, что, если этот звук будет подчеркнут, слово станет более суровым, энергичным².

А. В. Свешников добивался у хора четкой дикции различными приемами. Один из них — удваивание некоторых согласных, другой — использование акцентированного выделения необходимого слова (это можно слышать в многочисленных грамзаписях хора под управлением А. В. Свешникова); но главное требование Свешникова состояло в том, чтобы каждый певец произносил литературный текст с сознанием смысла. Обращаясь к хору, он говорил:

¹ Тосканини Артуро (1867—1957) — итальянский дирижер.

² См.: Вальденго Дж. Как я работал с Тосканини. — М., 1975.

«Каждый из вас должен рассказывать содержание песни от первого лица, как бы о чем-то своем личном».

Паузы в литературно-музыкальном тексте

Перед исполнителем всегда стоит задача логического осмысления литературного текста, тем более тогда, когда этот текст наполнен паузами, цезурами. Приведем пример из театрально-сценической области — в пушкинских трагедиях паузам (молчанию) придается кульминационная роль: вопросом без ответа завершается «Моцарт и Сальери»; безмолвствует народ, услышав о смерти Марии и Федора Годуновых («Борис Годунов»), и т.д. В вокально-хоровой литературе яркие примеры особой значимости паузы — в начале *a cappella* ного эпизода «Libera me» из Реквиема Дж. Верди, в хоровых сочинениях «Повстречался сын с отцом» и «Вечером синим» Г. В. Свиридова и т.д. «Выдерживание» исполнителем паузы, имеющей особое драматургическое, психологическое звучание, находится в сфере очень точного определения временного «звучания» паузы. Дирижер и хор в таких случаях должны сознательно готовить паузу (т.е. вести к ней все музыкально-драматическое развитие), оценивать продолжительность паузы, ее «нерв», воздействие на слушателя, не увеличивая и не уменьшая протяженности. Все сказанное в равной мере относится и к так называемым генеральным паузам, ферматам на паузах¹.

В хоровых произведениях иногда встречаются случаи, когда поэтическая фраза может состоять из нескольких музыкальных, т.е. разделена паузами, или, наоборот, две поэтические фразы соединены в одну музыкальную. Хрестоматийный пример последнего — хор из второго действия «Евгения Онегина» П. И. Чайковского «Вот так сюрприз» (см. пример 69).

Поэтический текст А. С. Пушкина — *Вот так сюрприз! Никак не ожидали военной музыки! Веселье хоть куда!* — преобразован Чайковским таким образом, что из трех фраз сделано четыре — *Вот так сюрприз!..* (пауза) *Никак не ожидали...* (пауза) *военной музыки! Веселье...* (пауза) *хоть куда!* Частицы фраз — *военной музыки! Веселье,* — сливаясь в одну фразу — *военной музыки веселье,* нарушают логический смысл в этом фрагменте. И, несмотря на то что в хоровой партитуре перед словом *веселье* имеется четвертная пауза, восстановить в звучании хора логичность произношения весьма трудно.

¹ Известно, что обычное понимание паузы трактуется как «перерыв в звучании музыки»; такое определение дано в Музыкальном энциклопедическом словаре (1990). Но исполнители часто вкладывают в это определение понимание паузы как знака ожидания. В таком контексте пауза представляется исполнительским элементом, средством художественной выразительности.

П. Чайковский. "Евгений Онегин"

[Tempo di Valse]

Вот так сюр-приз, ни-как

не о-жи-да-ли во-ен-ной

му-зы-ки! Ве-сель-е хоть ку-да!

4. Художественно-выразительные средства хорового исполнения

Изучение партитуры

Знание дирижером партитуры является главным условием успешной работы с хором над произведением. Об этом писал немецкий педагог и дирижер Г. Шерхен¹ в «Учебнике по дирижированию»: «Дирижер должен знать партитуру настолько, чтобы дирижировать только наизусть. Внимательное наблюдение за исполнителями и свобода от нотного текста должны стать необходимым условием его работы как руководителя».

В процессе практической работы с хором дирижер, конечно, держит перед глазами партитуру — читая ее, проверяет соотношение звучащего материала написанному. Но это не означает, что он не изучил ее досконально. В процессе изучения партитуры дирижер делает наброски исполнительского плана, приемов и методики разучивания (заметим, всегда в зависимости от репетиционного этапа — начального, среднего или заключительного), пытается предвидеть возможные вокально-хоровые трудности произведения и наметить пути их реализации.

Выучивание партитуры — сложный и кропотливый процесс. В него входят: тщательный разбор, анализ голосоведения с позиций всех элементов хоровой звучности — ансамбля, строя, дикции, нюансов, агогики и пр.; выработка собственных внутренне-слуховых представлений; обдумывание дирижерской техники в связи с показом вступлений (снятий) хоровых партий и с выявлением в фактуре необходимой тембровой звучности; создание логически завершенного интерпретационного плана сочинения; составление репетиционного графика работы.

Важный момент работы дирижера над партитурой — соотнесение сложности фактуры избранного хорового произведения с имеющимся составом хоровых исполнителей. Это необходимо для того, чтобы учесть все возможные неудобства для певцов. Дирижер обязан знать в произведении вокально-интонационные трудности хоровых голосов, уметь исполнить любой голос как со словами, так и сольфеджируя. Тщательно изучив голосоведение в произведении, дирижер намечает основные этапы репетиционной работы над ансамблем, звуком, строем и прочими компонентами хоровой звучности. В результате внимательной и упорной работы над партитурой он создает в своих слуховых представлениях некое «идеальное» звучание этой партитуры, определяемое выполнением всех составляющих ее элементов. Это обстоятельство имеет решающее значение

¹ Шерхен Герман (1891—1966) — немецкий дирижер, педагог, автор учебников по дирижированию.

как для дирижера, так и для хора в репетиционных творческих поисках. Нужно отметить, что в методической литературе по дирижированию рекомендуется изучение партитур без применения инструмента, т.е. при помощи внутреннего слуха. Таким методом работы владеют практически все профессиональные дирижеры.

В работе с хоровой партитурой рекомендуется уделять пристальное внимание такой форме ее изучения, как аналитический обзор составляющих компонентов, или анализ хоровой партитуры. В нем фиксируются особенности исполняемого произведения, исполнительский план, приемы и методы его разучивания.

В последнее время разработаны многочисленные варианты планов написания хоровых аннотаций. Эти планы имеют форму, более или менее развернутую, пункты, точнее и полнее раскрывающие особенности строения хорового произведения¹.

В качестве примера приводится план анализа хорового произведения, составленный Н.М.Данилиным в 1930 г. в Московской консерватории в связи с разработкой программы курса «Техника дирижирования хором».

ПЛАН АНАЛИЗА

1. Авторы текста и музыки.
2. Текст и его идеологическое содержание.
3. Основная тональность.
4. Диапазон, регистры и тесситура отдельных хоровых партий. Голосоведение, удвоения, тембризация. Неансамблевые аккорды и способы сделать их ансамблевыми.

¹ Примерный план анализа хоровой партитуры: 1. Автор литературного текста. Краткая характеристика творчества. История создания поэтического произведения, его содержание и форма. Сравнительный анализ литературного текста хора и поэтического первоисточника. 2. Данные о жизни и творчестве композитора, школе и направлении. Обзор хоровых сочинений и краткая характеристика их стилистических особенностей. История создания анализируемого произведения, его место в творчестве композитора. 3. Общезакономерности. Жанр произведения. Стиль письма — гармонический, полифонический, смешанный. Композиционная структура, ладотональный план, гармония, голосоведение, метроритм, темп, агогика, динамика. Музыкально-тематический анализ. Соотношение и соответствие содержания и формы музыкального и поэтического текстов, их выразительные данные, взаимоотношение. 4. Тип и вид хора, состав хора. Диапазоны хоровых партий и хора в целом. Тесситура. Дыхание и звукоизвлечение, характер звуковедения, вокальность текста, особенности дикции. Вокальные трудности. Ансамбль, виды ансамбля, ансамблевые трудности, ансамбль как средство выявления творческого замысла композитора. Строй, особенности мелодического и гармонического строя, трудности в мелодическом и гармоническом строе, а также во вступлениях хоровых партий и хора. 5. Раскрытие внутреннего содержания произведения; определение его стилистических особенностей. Интерпретационный план как результат подробного анализа творческого замысла композитора и поэта. Определение намерений исполнителя в трактовке этого замысла. Вопросы темпа и его колебаний, силы и характера звучания, их связь с частными и общими кульминациями; определение главной кульминации произведения. 6. Репетиционный план.

5. Характер и степень трудности в мелодиях каждого голоса по ритмическому и интервальному содержанию. Горизонтально-мелодическое и вертикально-гармоническое соотношения голосов. Способы их исполнения.

6. Гармония (степень ее сложности и модуляционный план). Отметка трудных мест как в партитуре, так и в хоровых партиях.

7. Гармонический и полифонический стили с точки зрения исполнительских условий.

8. Тип хора (однородный, смешанный). Хоровое произведение с сопровождением и без него. Задавание тона по камертону и модулирование голосом.

9. Метр (простой, сложный, сложно-несимметричный).

10. Темп (постоянный, меняющийся, осложненный добавочными музыкальными терминами — агогика).

11. Форма пьесы в целом.

12. Фразировка (расчленение больших и малых отделов пьесы и логическая спаянность их). Динамика. Дикция. Типы дыхания в хоровом пении (небольшие фразы, расчлененные паузами; фразы, не расчлененные паузами; кантилена; длинные фразы без пауз; непрерывная текучесть пьесы). Выявление главных и побочных тем. Проставление как в партитуре, так и в хоровых партиях цифр и знаков дыхания.

13. Стиль пьесы. Эмоциональное исполнение пьесы в целом и ее отдельных моментов. Связь текста с музыкой и общий характер в отношении художественного замысла.

14. Проигрывание на фортепиано в темпе хоровой партитуры с пропеванием отдельных хоровых голосов.

15. Дирижирование пьесой наизусть (глаза дирижера все время должны быть на хоре)¹.

Выбор средств дирижерского управления, т. е. тактирование или дирижирование, является важным моментом работы с партитурой при подготовке к практической работе с хором. Дирижер обязан продумать дирижерскую схему и степень ее воздействия на исполнителей, а также сопоставить вокально-музыкальную ткань с дирижерской пластикой, найти необходимые дирижерские жесты.

Завершающим этапом подготовительной работы с партитурой является осмысление средств художественного воплощения произведения. Хотя этот этап зачастую корректируется в ходе активной репетиционной выучки с коллективом, логическая завершенность произведения в представлении дирижера должна быть выявлена с достаточной убедительностью еще до выхода на хор. Одновременно с этим дирижер должен продумать всю репетиционную работу, взаимосвязанность многих компонентов

¹ См.: Памяти Н. М. Данилина: Письма. Воспоминания / Сост. и ред. А. А. Наумов. — М., 1987. — С. 277.

звучности, степень их усвоения хором, а также подобрать для этого педагогические и методические приемы.

С указанными параметрами изучения хоровой партитуры согласуется «План домашней работы», изложенный П. Г. Чесноковым в его книге «Хор и управление им». План делится на два периода — технический и художественный.

Технический период

Выучить музыку сочинения и играть ее на рояле.

Рассмотреть сочинение с точки зрения музыкальной формы и определить ее.

Найти в сочинении аккорды, лежащие вне ансамбля.

Произвести анализ сочинения с точки зрения нюансировки и разобрать подробно схему нюансов.

Произвести анализ сочинения по строю и пометить как в партитуре, так и в хоровых партиях обозначения способов исполнения.

Произвести анализ текста, наметив для хора задания по дикции и подчеркнув наиболее трудные для произношения слоги и слова.

Рассмотреть сочинение с точки зрения дыхания и расставить соответствующие знаки как в партитуре, так и в хоровых партиях.

Усвоить общий темп сочинения и частные отклонения от него.

Рассмотреть контрапунктические (имеются в виду полифонические) места сочинения и определить (разметить) нужные для них нюансы.

Наметить план проработки сочинения с хором по первой фазе основного периода (мозаичный разбор), разбив его на куски и установив порядковую очередь для хоровых партий; наметить такой же план работы по строю и нюансам.

Определить практические приемы дирижирования, нужные для выработки ансамбля, строя и нюансов.

Уяснить стиль сочинения (гармонический, контрапунктический и т. д.) и выработать дирижерские приемы, соответствующие специфике того или иного стиля.

Художественный период

Выучить наизусть текст без музыки и читать его как самостоятельное литературно-художественное произведение.

Выявить основные образы, картины, движения и действия, воспроизведенные в тексте.

Выяснить и определить свое отношение к выявленным образам, картинам и действиям.

Подготовить для занятий с хором разбор текстового содержания прорабатываемого сочинения, для того чтобы вызвать у певцов те чувства, которые предстоит художественно воссоздать при исполнении сочинения.

Установить, насколько музыка совпадает с содержанием текста, т.е. насколько правильно и полно она его выражает.

Найти технические расхождения композитора с поэтом, если они имеются, и наметить способы сгладить их при исполнении.

Продумать и прочувствовать возможности претворения творческого замысла в художественное исполнение¹.

Художественные средства хорового исполнения

Воплощение замысла композитора является итогом работы исполнителя над произведением. При этом надо помнить, что работа над художественной выразительностью в хоровом исполнении складывается из многих компонентов. Это могут быть фразировка, звуковедение, выявление значимости исполнительского штриха, тембр, художественно оправданная подача слов (дикция), динамика, темпоритм и т.д. Все эти и многие другие компоненты выразительного исполнения подчинены главному — раскрытию полноценного художественного образа в произведении. Неслучайно дирижеры в своей репетиционно-подготовительной работе так много времени уделяют художественной отделке сочинения: хор при соблюдении только ансамбля, строя и понятной дикции не сможет правильно и убедительно отразить содержание сочинения. По словам В.Г. Соколова, «подобное исполнение музыкального произведения можно сравнить с картиной, где тщательно вырисована каждая деталь, мастерски изображен предмет, но не ощущается связи между ними, не раскрыто содержание, не выявлено настроение, — одним словом, не создано художественное произведение». Исполнение музыкального сочинения должно подчиняться определенным закономерностям. На первое место ставится музыкальное фразирование, понимание логики развертывания музыкальной мысли и ее воплощение. П. Г. Чесноков советует крупные формообразующие построения разделять на более мелкие составные части, включая предложения, фразы, мотивы, и определять драматургическую роль каждой.

Рассмотрим теперь некоторые основные понятия-термины исполнительского характера в связи с выявлением художественной выразительности.

Legato (legato) — непрерывное связное пение — основная форма звуковедения. Для его достижения необходимы выразительное исполнение интонаций, фраз, ясное ощущение движения. При *legato* все гласные должны быть плотно «сцеплены» между собой, их артикуляция максимально сближена. Произношение согласных, изменение высоты звука и формы гласных должны производиться быстро, без нарушения единого потока звука (см. пример 70).

¹ См.: Чесноков П. Г. Хор и управление им: Пособие для хоровых дирижеров. — М., 1961. — С. 236—237.

Л. Бетховен. Месса C-dur

Andante con moto assai vivace
quasi Allegretto ma non troppo

Ky - ri - e e - lei - - - son, e -
 Ky - ri - e e - lei - - - son, e -
 Ky - - - - - ri - e
 Ky - ri - e e - lei - - - son, e -

lei - son, e - lei - son, e - lei - - son.
 lei - son, e - lei - son, e - lei - - son.
 e - lei - son, e - lei - - son.
 lei - son, e - lei - son, e - lei - - son.

Сочетание выразительно льющейся мелодии, в которой выявляются лучшие тембровые краски голоса, с инструментальной четкостью интонирования и отчетливой дикцией и создает настоящее *legato*. При этом один звук, выдержанный на протяжении всей своей длительности, непосредственно «переливается» в другой без какого-либо перерыва или толчка. Н. М. Данилин говорил: «Классики не признают толчка на звуке, это возможно только в массовой песне».

Многие дирижеры в работе с хором над *legato* ассоциируют порой вокальную плотность с звучанием струнных инструментов и типичными струнными штрихами. А. А. Егоров, например, называл технический прием полного и общего *legato* в хоре «хоровым смычком», способствующим большей выразительности в создании певучести и кантилены. Н. М. Данилин просил при ис-

полнении четырех шестнадцатых: «Шестнадцатые у сопрано спеть чисто, без придыханий, не ха-ха-ха-ха, а а-а-а-а, на один смычок, инструментально».

Среди распространенных недостатков в исполнении *legato* следует отметить «смазывание» отдельных звуков, особенно в нисходящем движении, что обычно является результатом ослабления внимания к звучанию голоса и привнесения речевого принципа скольжения, а также подчеркивание дополнительным толчком дыхания звуковысотных изменений в мелодии.

Штрих *legato* обозначается в инструментальной музыке лигой; в хоровых произведениях лига не применяется, так как является естественным и обычным способом пения, но она может быть выставлена над музыкальной фразой при необходимости дополнительного напоминания о цепном дыхании. Кроме того, лига ставится для указания распевания двух или более нот на один слог (гласный звук) текста.

При исполнении мелодии *non legato* (*non legato*) звуки не связываются между собой (пример 71). Разделение звуков производится кратковременной задержкой (без возобновления) дыхания перед новым звуком. В момент задержки дыхания голос быстро и четко перестраивается на новый звук, который начинается без «подъездов», имея готовую форму, не требующую корректирования в процессе пения. Иногда *non legato* обозначается точками над нотами, объединенными лигой.

При *staccato* (*смаккато*) звук исполняется коротко, после чего следует пауза. *Staccato* обозначается точками над нотами или под нотами, причем для каждой хоровой партии отдельно (см. пример 72).

Пример 71

С. Танеев. "Посмотри, какая мгла"

Allegro $\text{♩} = 96$

p non legato

С По - смот - ри, ка - ка - я

А По - смот - ри, ка - ка - я

Т По - смот - ри, ка - ка - я

Б По - смот - ри,

мгла в глу-би - не до - лин лег - ла!

мгла в глу-би - не до - лин лег - ла!

ка - ка - я мгла в глу-би - не до - лин лег - ла!

Пример 72

М. Равель. "Рондо"

Allegro $\text{♩} = 132$

Не хо - ди - те в лес зе - ле - ный, Ла, ла, ла, Ла, ла, ла,

в лес о - пас - но де - вуш - кам хо - дить. ла, ла, ла. ла, ла, ла.

Как и при других формах звуковедения, возобновление дыхания при *staccato* производится только на границах музыкальных фраз. Поток звуков, исполняемых этим штрихом, должен составлять единую линию; атака звука — происходит посредством дыхания толчком диафрагмы и мягкой, гибкой, очень активной реакции гортани; гласные — формироваться высоко концентрированно. Паузы между звуками не следует производить с помощью замыкания голосовой щели. Это образует резкий, тяжелый звук. Голос на *staccato* должен звучать упруго, легко, светло, но не громко. М. Г. Климов, добиваясь в восьмых острого *staccato* на словах «...ти-хо-хо-нько шу-мят...»¹, призывал петь «прозрачным, легчайшим звуком»: «Представьте звенящий стук еще оледенелых веток деревьев». Работа над *staccato* способствует воспитанию гибкости голоса, точности атаки звука, исправлению интонации, уничтожению «подъездов» и т. д.

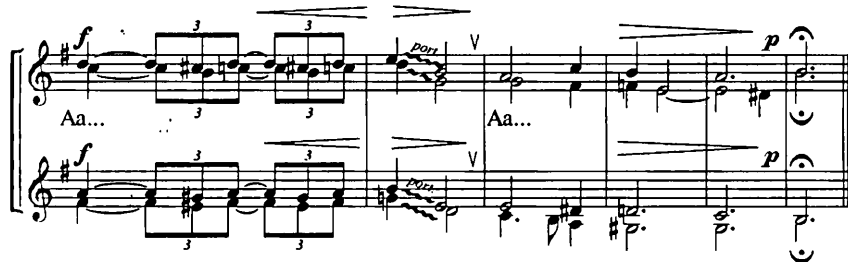
Tenuto — необходимость исполнять звуки выдержанно, точно по длительности и ровно по силе — обозначается черточкой над или под нотой.

Portamento, portare (портamento, портаре) в сольном пении — скользящий переход от одного звука к другому. Термин *portamento* иногда отождествляют с *glissando* (глиссандо), что принципиальных различий не имеет; в классической музыке *portamento* применяется в вокальных жанрах и обозначается лигой, охватывающей нужные звуки, и терминами *port.*, *portare*; *glissando* — в инструментальных, обозначается волнистой змейкой и над ней *gliss.* Хотя *portamento* в хоре используется редко, тем не менее этот прием связного пения находится в поле зрения каждого певца. Применяя *portamento* расчетливо и умело, можно с большей силой подчеркнуть выразительные места фразирования. *Portamento* получается лучше, когда два звука или аккорда соединены на двух слогах (пример 73).

Пример 73

А. Ушкарев. "Память все жива"

¹ Фраза из кантаты «Весна» С. В. Рахманинова.



Сочетание *portamento* с предлогом *con* (*con portamento*) означает филировку звука¹.

Динамика в хоровых произведениях обычно является переменной. Среди динамических нюансов отметим некоторые.

Piano (p), если оно применяется в нижнем регистре, оставляет впечатление мягкое, но несколько приглушенное; в среднем — приобретает довольно спокойное и ровное звучание; при переходе в верхний регистр делается легким и нежным (пример 74).

Пример 74

С. Танеев. "Серенада"

Andante ♩ = 58

p

Ти-хо ве - чер до-го-ра - ет, го - ры зо-ло-тя.

p

Ти-хо ве - чер до-го-ра - ет, го - ры зо-ло-тя.

p

p

Интересны высказывания Н. М. Данилина, касающиеся художественно-образного наполнения динамики. Он говорил, что каждый нюанс, оттенок имеет две стороны: количественную и качественную; в *piano* количественная сторона — это тихо, а качественная — спокойно; в *forte* количественная — громко, качественная — с внутренним напряжением. **P** иногда можно де-

¹ Термин *portamento* в инструментальной музыке имеет другие значения: так, в игре на фортепиано — протяжное, но не связанное исполнение, а в игре на смычковых — движение смычка в одном направлении с цезурами.

лать не слишком тихо, но важнее делать спокойно. Можно «зажать» *p* и сделать очень тихо, но это не будет нюансом, в звуке не останется жизни.

Нюанс *pianissimo* (*pp*), — пожалуй, наиболее трудный оттенок. Звучание *pianissimo* оставляет впечатление чрезвычайной нежности, какой-то звуковой невесомости, таинственности и может быть доведено до полного замирания (*morendo*) (пример 75).

Пример 75

С. Рахманинов. "Сосна"

Moderato *pp*

И дрем - лет, ка - ча - ясь, и

сне - гом сы - пу - чим о - де - та...

Придворная капелла и Синодальный хор славились умением петь именно очень тихо. Известно, что выдерживание хоровой звучности в нюансе *pp* всегда сопряжено со многими певческими (дыхание, опора звука) и ансамблевыми трудностями. В дополнение к сказанному приведем тонкое замечание Данилина, относящееся к проблеме регулирования подвижности динамики в тишайшем нюансе: «В *pp* и усиление звука (*crescendo*) должно быть меньше, чем в *p*».

Forte (*f*) в нижнем регистре звучит несколько тяжеловесно, грузно, но не очень напряженно; в среднем — твердо, уверенно; в верхнем — достигает большой силы и напряжения. **Fortissimo** (*ff*), подобно нюансу *pp*, относят к сложным исполнительским оттенкам. Чрезмерная звуковая перегрузка, излишняя напряженность *ff* иногда приводят к тому, что певцы не слышат друг друга и потому не способны контролировать себя в ансамблевой уравновешенности. В таких случаях дирижер должен ясно определять динамические градации певцов для выравнивания звучности (см. пример 76).

Г. Свиридов. "Вечером синим"

con passione

Все про - ле - те - - - ло,

все про - ле - те - - - ло

Кроме перечисленных оттенков применяются еще два — *mezzo piano* (*mp*) и *mezzo forte* (*mf*). Они имеют относительные значения, и их звуковая точность может быть установлена при наличии выработанного основного *piano* или *forte*. Тогда *mp* может восприниматься как несколько большее звучание, чем звучание *piano*, а *mf* — как несколько меньшее, чем *forte* (см. пример 77).

Особое значение имеет точно выверенное сопоставление одной динамической звучности другой, т.е. когда одно музыкальное предложение или фраза звучит в нюансе *f*, другое, следующее за ним, — нюансом ниже; такое часто встречается в произведениях добаховского периода. В подобном сопоставлении динамических градаций важно соблюсти качество певческого звучания, опоры и тембра: «Если начальная фраза поется *forte*, а вторая — *piano*, то

первую фразу довести *forte* до последнего слова» (Н. М. Данилин) (см. пример 78).

Пример 77

А. Аренский. "Устало все кругом"

Andante

У - ста - ло все кру - гом: у - стал и цвет не -

- бес, и ве - тер, и ре - ка, и ме - сяц, что ро - дил - ся...

Subito piano (правильнее — *piano subito*), *sub. p*, а также *subito forte* (*forte subito*), *sub. f* — нюансы, означающие внезапную перемену силы звучности (см. пример 79, а, б).

Crescendo — постепенное усиление звука и *diminuendo* — постепенное уменьшение. Практика показывает, что исполнение этих динамических оттенков во многих случаях происходит неровно и малоорганизованно. Звук либо сразу усиливается (или затихает), либо исполнение этого динамического оттенка наступает внезап-

но только в самый последний момент. А.А.Егоров рекомендует вырабатывать *crescendo* и *diminuendo*, основываясь на ритмически организованном усилении звука, например в пределах двух полных тактов (см. пример 80).

Пример 78

К. Монтеверди. "Знай, если завтра..."

[Tranquillo]

и му - ки об - - лег -

боль мо - ю об - - - лег -

и му - ки об - лег - чи - - -

боль мо - - ю об - - - лег -

- чи - ла, мне серд - ца не да - ри - ла...

- чи - ла...

- ла, мне серд - ца не да - ри - ла...

- чи - ла...

К динамическим оттенкам можно также отнести акцентирование звучности. Являясь ярким средством исполнительской выразительности, акцентирование имеет несколько различных видов. Это собственно **акцент** — динамическое выделение, подчеркивание звука или аккорда. Техническое выполнение этого оттенка заключается на основе быстрого сокращения начальной силы звука.

Г. Свиридов. "Плач"

(из "Концерта памяти А. Юрлова")

а)

Музыкальный фрагмент из "Концерта памяти А. Юрлова" Г. Свиридова. Фрагмент а) содержит четыре голоса: сопрано (C), альт (A), тенор (T) и бас (B). Темп и метр не указаны. Динамика *ff* (fortissimo) встречается в начале, а *sub. pp* (subitissimo pianissimo) — в конце. Лирика "А..." присутствует под мелодиями сопрано и альт.

А...

Г. Свиридов. "Зорю бьют"

(из цикла "Пушкинский венок")

б)

Очень медленно

Музыкальный фрагмент из цикла "Пушкинский венок" Г. Свиридова. Фрагмент б) содержит пять голосов: бас-солист (Бас соло), сопрано-солист (Сопр. соло) и три части струнного квартета (C. I, C. II, A, T, B). Темп "Очень медленно" и метр 12/8. Динамика *mf* (mezzo-forte) встречается в начале, а *p* (piano) — в конце. Лирика "Я дав - ниш - не - ю по-рой" и "Тра, та, та, та, та, та, та, та." присутствует. Струнные партии помечены *tr* (трель) и "(закр. ртом)" (закрытым ртом).

Музыкальный пример 80. Партитура для голоса и фортепиано. Ключ: D-бемоль (D major). Темп: 4/4. В начале музыкального примера голос поёт: Тра, та, та, та, та, та, та, та. В дальнейшем голос и фортепиано играют в фактуре, включающей форсальную линию (sub. f) и аккорды (A-).

Пример 80

Музыкальные примеры a) и б). Темп: 2/4. Пример а) показывает динамику: *p* (или *mp*), *mp*, *mf*, *f*, *ff*. Пример б) показывает динамику: *ff* (или *f*), *mf*, *f*, *mp*, *mf*, *p*, *mp*. В обоих примерах используются фразы с нумерованными нотами (1, 2).

Пример 81

Музыкальный пример 81. Партитура для фортепиано. Ключ: D-бемоль (D major). Темп: 4/4. Музыкальный пример 81 представляет собой фортепианную партию, состоящую из аккордов и нот, играемых в фактуре.

Например, следующий аккорд (см. пример 81) при обозначении над ним знака > может быть исполнен так:

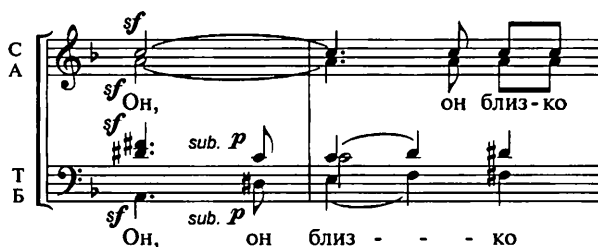
Пример 82



Sforzando (sf) — внезапное, неожиданное ударение на одном звуке или аккорде. Этот нюанс исполняется более резко и ярко, чем обычный акцент (пример 83).

Пример 83

С. Танеев. "Прометей"



Fortepiano (fp) — оттенок, часто применявшийся композиторами-классиками (XVIII—XIX вв.); особенность его исполнения заключается в том, чтобы одновременно и ритмически точно, «сбросив» громкую звучность, попасть в тихое звучание (пример 84).

Пример 84

В. А. Моцарт. Месса До мажор



В хоровой практике термин *акцент* может рассматриваться шире. В этом смысле уместно говорить о выделении не только динамическом, но и ритмическом (агогический акцент), тембровом (темброво-колористический акцент), а также о подчеркивании наиболее значительного по смыслу слова или слога при произнесении текста (артикуляционно-смысловой акцент).

Tutti (*tutti* — все) — исполнение музыки всем составом оркестра, хора. В партитурах тутти обычно указывается после сольных (*solo*) или ансамблевых эпизодов.

Цезура — грань между частями музыкального произведения — исполняется в виде короткой, еле заметной паузы. Цезура указывается при помощи специального знака — $\vee$ («галочки»), запятой — «'» (апострофа) или окончанием лиги. Применяется для обозначения смены дыхания, как «знак дыхания». Цезуры, близкие по своему значению к знакам препинания в словесной речи, входят в общий отсчет предшествующих дыханию длительностей. Брать дыхание на цезурах рекомендуется легко и активно, не прерывая логику фразы и ритмического движения музыки, особенно на коротких длительностях — затактовых и после паузы, внутри пунктирного ритма (дирижеры обычно советуют не укорачивать ноту перед взятием дыхания, особенно в местах, где *восьмая с точкой — шестнадцатая*, т.е. когда дыхание после восьмой и перед шестнадцатой), после тянущейся долгой длительности. В практическом исполнении различают взятие дыхания на имеющейся в нотном тексте паузе, что принципиально не вызывает трудностей, и вдох внутри фразировочного построения, обозначенный цезурой (пример 85).

Пример 85

К. М. Вебер. "Хор охотников"

(из оперы "Вольный стрелок")

С
А

Что луч - ше о - хо - ты? В ле - са и бо -

- ло - та с ут - ра без за - бо - ты мы рыс - кать и - дем.

В вокальной музыке также встречается тип ритмического прерывания звука, аналогичный цезуре, который называется **люфт-пауза**. При исполнении люфтпаузы дыхание обычно не возобновляется, а на короткий момент «запирается», задерживается (см. пример 86).

В приведенном примере люфтпауза, вызванная особенностями пушкинского стиха, необходима для разделения двух гласных звуков — ю и я («...сенью я слышу...»).

А. Аренский. "Ноктюрн"

Музыкальный пример 86: А. Аренский. "Ноктюрн".

Музыкальный фрагмент, включающий вокальные партии (Т. I, Т. II, Б. I, Б. II, Б. III) и фортепиано. Музыкальная запись включает ноты, ритмические знаки, динамические обозначения (*pp*, *tr*) и русские тексты:

В да - ли под ти - хой лав - ров сень - ю

я слы - шу пе - нье со - ловь - я...

Фермата — остановка движения музыки — является выразительным агогическим средством. Она обозначается знаком $\smile$ над нотой или паузой. Чаще всего фермата находится в конце произведения или части его. Иногда ее можно встретить внутри музыкального построения на ноте, паузе, а также, что очень редко, на тактовой черте и между нотами «на цезуре». Фермата является знаком, увеличивающим звук (паузу) на неопределенное количество временных единиц. Продолжительность ферматы зависит от характера произведения, его стилиевой направленности, а кроме того, от исполнительского вкуса. Принято считать, что фермата вдвое увеличивает длительность ноты. Однако в исполнительской практике протяженность ферматы обратно пропорциональна длительности этой ноты. Иначе говоря, если фермата расположена над целой нотой, ее протяженность увеличивается в два раза, тогда как фермата над четвертью или восьмой удлинит ноту более чем в два или в четыре раза. Фермата обычно предваряется некоторым замедлением темпа, т. е. «подготавливается», являясь неизбежным следствием замедления. Встречаются иногда ферматы неожиданного свойства, без предварительной подготовки. В хоровых произведениях — романтической и песенной музыке — с неустойчивым или свободным темпом (*tempo rubato*), а также с замедлениями, выдержанными аккордами они могут быть более протяженными, чем, например, в баховских хорах, где фермата обязательно увеличит ноту только на половину ее длительности. К ферматам на паузе относят фер-

мату между звуками и на тактовой черте; обе они выражают вне-запную остановку в виде люфтваузы.

Необходимо помнить правило, что увеличение длительности, над которой стоит фермата, тем больше, чем меньше сама длительность. Иначе говоря, длительность ферматы на $\frac{1}{16}$ больше самой шестнадцатой, тогда как длительность ферматы на целой не всегда равна целой. Фермата над длинной паузой не увеличивает ее длительность, но делает ее неопределенной, зависящей от чувства исполнителя. Большое значение в определении длительности ферматы имеет темп: чем быстрее темп, тем она длиннее. Когда фермата поддается ритмическому подсчету, т. е. можно сосчитать в ее длительности количество счетных единиц времени, на которые она увеличена, ее называют *учитываемой*.

Темп

Темповые обозначения обычно излагаются на итальянском и русском (реже на немецком, французском и др.) языках. Причем смысловое обозначение темпа, характера движения и динамики на иностранном языке имеет давно принятый русский эквивалент, порой отличающийся от основного, главного значения иностранного слова; например, *Allegro* означает «радостно, весело», но в музыкальном понимании этот термин указывает прежде всего на быстрое движение — «скоро».

Как известно, среди многих элементов исполнения темп (т. е. тип движения) является наименее стабильным и устойчивым. Свободный, «живой» темп в произведении обладает естественностью, пластичной гибкостью; в таком типе движения заложена необыкновенная сила воздействия. Однако ровность и неизменная поступательность постоянного темпа производят не меньшее впечатление. Различные типы движения — быстрые, спокойные и медленные, свободные и строгие по темпу — избираются композиторами для воплощения в своих произведениях разнообразных музыкальных образов.

Как сообщал Г. Риман (1849—1919) в книге «Катехизис истории музыки», темповые обозначения появились примерно к 1800-м гг. и включали *Allegro*, *Andante*, *Adagio*. Затем к ним присоединились *Presto*, *Largo* и производные — *Allegretto*, *Andantino*, *Prestissimo*. Эти определения относились более к характеру исполнения (например, *Allegretto* скорее указывает на легкость характера движения, чем на точное определение темпа), что, впрочем, осталось по настоящее время. Некоторые темповые определения отличались друг от друга совсем незначительно. Формирование современного notation письма и необходимость установления определенных, абсолютных по времени, длительностей в разных видах темпа привели к тому, что метроном (специальный прибор, позволяющий уста-

навливать постоянную и неизменную пульсацию) был усовершенствован в 1816 г. И. Н. Мельцелем (вернее, Винкелем). Темп как форма движения менялся соответственно смене музыкальных стилей в истории. Таким образом, движение *Allegro* XVIII в. отличается от скорости *Allegro* XX в. большим спокойствием темпа.

Дирижеру часто приходится иметь дело с точным выполнением авторских метрономических указаний. Когда под рукой имеется метроном, определить пульсацию темпа не представляет труда. Раньше в старинных трактатах рассматривались приемы, определяющие правильный темп по человеческому пульсу, отталкиваясь от утверждения, что средний человеческий пульс равняется 80 ударам в минуту. Дирижер также может применять и другие способы определения темпа, в том числе по наручным часам, по движению (или мерцанию) секундной стрелки.

Существуют общепринятые темповые разновидности. Они включают группы очень медленных, медленных, умеренных, быстрых и очень быстрых темпов:

I. Очень медленные	M.M.= 40	<i>Grave</i>	Важно, степенно, серьезно, значительно, несколько торжественно
	46	<i>Largo</i>	Широко, протяжно, величаво, торжественно
	52	<i>Lento</i>	Медленно
	56	<i>Adagio</i>	Медленно
II. Медленные	60	<i>Larghetto</i>	Умеренно медленный темп, близкий к <i>Andante</i>
	66	<i>Andante</i>	Не спеша
	69	<i>Andantino</i>	Скорее, чем <i>Andante</i>
	76	<i>Sostenuto</i>	Сдержанно
III. Умеренные	80	<i>Commodo</i>	Удобно; непринужденно, свободно, не спеша
	84	<i>Maestoso</i>	Величественно, величаво, торжественно
	88	<i>Moderato</i>	Умеренно
IV. Быстрые	108	<i>Allegretto</i>	Оживленно (медленнее, чем <i>Allegro</i>)
	120	<i>Animato</i>	Одушевленно
	132	<i>Allegro</i>	Скоро, весело
V. Очень быстрые	144	<i>Allegro assai</i>	Весьма скоро
	152	<i>Allegro vivace</i>	Очень скоро
	160	<i>Vivace</i>	Живо, оживленно
	184	<i>Presto</i>	Быстро
	208	<i>Prestissimo</i>	Очень быстро

Для обозначения скорости и характера движения музыки принято использовать итальянскую терминологию. Однако композиторы обычно самостоятельно выбирают язык обозначений. Поэтому в ряду итальянских терминов можно встретить обозначения на немецком, французском и других языках. В своем смысловом значении термины темповых определений имеют некоторую условность. В русских переводах эта сложившаяся условность более заметна. Термины не являются точным и единым критерием типа движения, и каждое темповое обозначение имеет собственную индивидуальность, которая находится в неразрывной связи со всеми деталями музыкального сочинения.

Поясняя эту мысль, приведем в качестве примера два обозначения темпа *Allegro* в двух различных произведениях, близких по жанру: хор «Уж, как на небе солнцу красному слава» из оперы «Борис Годунов» М. П. Мусоргского и хор «Высота ли, высота» из оперы «Садко» Н. А. Римского-Корсакова. В первом случае метрономическое обозначение $\text{♩} = 108$, во втором — $\text{♩} = 116$. И хотя темповые обозначения приведенных хоров одинаковы, скорости движения их различны, это видно по метрономическим обозначениям. Причина кроется в общемузыкальных различиях (разные размеры, различные ритмические рисунки, характер мелодики, фразировки и др.). В музыкально-исполнительской практике принято считать, что терминология, использующаяся для определения скорости движения, отражает прежде всего характерно-образный строй произведения и только потом — сам тип движения. Более точные определения темпа могут дать метрономические градации. Следовательно, при определении точного темпа следует придерживаться в первую очередь метрономического указания, если таковой имеется.

Темпоритм в музыке XVII—XVIII вв., в том числе в полифонической музыке И. С. Баха и его современников, стилистически требует ровного и строгого исполнения. Сочинения романтического направления исполняются более свободно, с небольшими отклонениями от постоянного темпа и точного ритма при условии их сохранения в целом. Такие отклонения внутри темпа называются *агогикой*. Агогика подчинена целям художественной выразительности. Она имеет свои закономерности. Так, например, движение к кульминации может сопровождаться ускорением (главным образом, в небольших музыкальных построениях) или, наоборот, замедлением темпа (что наблюдается также в завершающих кадансах). Ускорение должно, как правило, уравновешиваться последующим замедлением. Наиболее значительные звуки, важные по смыслу слова (их ударные слоги) могут подчеркиваться некоторым «оттягиванием» (агогический акцент), а так называемые слабые окончания за этот счет — сокращаться.

В музыкальном понимании ровный темп является обязательным условием, потому что через ощущение метрономически постоянного движения открываются возможности переменной и разнообразной агогики (например, *tempo rubato* и *tempo ad libitum*), все виды ускорений (*accelerando*, *stringendo*, *incalzando*, *affrettando*) и замедлений (*allargando*, *ritenuto*, *ritardando*, *rallentando*, *stentando*, *strasciando*). Следует заметить, что постоянный, ровный темп воспринимается исполнителями как безусловный атрибут, своего рода метроритмический «каркас» произведения, на основе которого расчетливо и умело вводятся агогические перемены. (Для сравнения достаточно вспомнить известное правило исполнения *tempo rubato*¹, суть которого заключается в том, чтобы время, «взятое» на *accelerando*, «возвратить» на последующем *ritenuto*). Для музыкантов-исполнителей выдерживание единого, постоянного темпа представляет существенные сложности и требует особого внимания к метроритмической пульсации в произведении. В коллективном хоровом исполнении выправлять нарушения ровного темпа тем более трудно. Дирижер в таких случаях обычно моментально реагирует, принимает решение быстро, так как только на нем, на дирижере, лежит ответственность за правильно выдержанный темп. Подтверждением сказанного являются слова Р. Вагнера (1813—1883): «Если объединить все факторы, от которых зависит правильное исполнение дирижером музыкального произведения, то они (в конечном счете) сведутся к правильному темпу; выбор и определение последнего сразу же показывает нам, верно ли понято дирижером данное произведение. Однако насколько трудно определить верный темп, видно хотя бы из того, что найти его можно только при условии правильной во всех отношениях концепции исполнения»².

Правильно найденный темп произведения согласуется со многими другими элементами исполнения — динамикой, фразировкой и т. д. Выполнение этих элементов не должно влиять на тип движения, т. е. не следует затягивать движение на технически сложном месте и ускорять его, как только сложность миновала. Только в правильно определенном темпе, строго соответствующем авторскому, возможно естественное звучание всех разнообразных компонентов музыкальной речи. Немецкий дирижер конца XIX — начала XX в. Ф. Вейнгартнер (1863—1942) иронично заметил: «Самый медленный темп не должен быть настолько медленным, чтобы еще нельзя было узнать мелодии, и ни один быстрый — настолько быстрым, чтобы ее уже нельзя было понять»³.

¹ *Tempo rubato* (итал., букв. — похищенное время) — более свободное в отношении темпа исполнение, не строго в такт.

² Вагнер Р. О дирижировании // Дирижерское исполнительство: Практика. История. Эстетика. — М., 1975. — С. 95.

³ Вейнгартнер Ф. О дирижировании // Дирижерское исполнительство: Практика. История. Эстетика. — С. 177.

Дирижер в процессе собственного обучения должен глубоко прочувствовать каждый из основных видов постоянного темпа, каждую градацию скорости движения, пользуясь для достижения цели наибольшим количеством образцов хоровой литературы. В этом смысле лучшим средством упражнения темповой памяти является дирижирование с метрономом. Тогда дирижер может ассоциировать свое чувство темпа с точно указанным временным следованием долей такта, а также, если на протяжении произведения имеются указанные автором значительные изменения темпа в различных частях, устанавливать в сознании сравнительное соответствие темпов, следующих друг за другом в разных частях произведения¹.

V. УПРАВЛЕНИЕ ХОРОМ

1. Организационные принципы управления хором

Работа хормейстера с хорами различных типов имеет специфические особенности, как и организация хоровой работы на первом этапе в каждом из хоров имеет свои отличительные черты. Профессиональный хор имеет обычно ярко выраженный регламент работы, зафиксированный в директивных документах, положениях, уставах. В штатном расписании профессионального хора помимо художественно-певческого контингента существуют специальные службы, координирующие деятельность коллектива. Это дирекция (директор со штатом заместителей) и администраторы, организующие концертно-репетиционный процесс, служба рекламы, костюмерный цех, библиотекарь, инспекторы. Творческим процессом руководит главный дирижер (художественный руководитель) со своими помощниками — хормейстерами и концертмейстерами. Количество хормейстеров в большом хоре может соответствовать числу хоровых партий (групп). Практикой установлено, что прикрепленность хормейстера к определенной хоровой партии дает хорошие результаты, позволяет досконально изучить с каждым певцом нотный материал, следить за его профессиональной стабильностью. Время работы определяется в зависимости от концертно-исполнительской деятельности, но обычно это утренние часы, примерно с 11.00 до 14.00². Прием певцов в хор осуществляется на конкурсной основе. Требования

¹ См.: *Птица К. Б.* Очерки по технике дирижирования хором. — М., 1948. — С. 126.

² Считается, что в более раннее время петь не следует, так как голос еще «спит».

к прослушиваемому певцу обычно ясно очерчены и направлены на выявление профессиональных певческих качеств.

Регламентация работы самодеятельного хора по сути не отличается от профессионального хора. Лишь координирующие службы: администратор, библиотekarь, костюмер и др. — вместе с руководителем хора являются постоянными работниками учреждения, при котором функционирует хор. Певческий состав набирается из лиц, желающих петь. Репетиционное помещение в таких случаях должно предоставляться. Время работы определяется, исходя из возможностей певцов, как правило, вечером, от 19.00 до 21.00 ч, 2—3 раза в неделю. Приблизительно так же организован репетиционный процесс в детских концертных хоровых коллективах. В исключительных случаях занятия могут назначаться в вечерние часы, но обычно хоровые спевки проводятся в дневное время.

Несколько иначе выглядит организация хоровой работы в образовательных хоровых учреждениях — студиях, школах, учебных центрах. В них хоровые занятия поставлены в учебную сетку часов или после уроков в дневное время.

Несмотря на имеющиеся отличия, принципиальные установки нормального функционирования концертно-исполнительского процесса едины для всех типов хоровых коллективов. Это — обеспечение места проведения репетиций, наличие нотного материала, временной регламент и т. д.

Главное требование к дирижеру в организации хоровой работы в школе заключается в том, чтобы проведение репетиций шло систематически в установленном порядке, с ясно выраженным, последовательным планом работы. Это, последнее, обстоятельство не только играет важную роль в ходе репетиционного процесса, но и влияет на качество выучивания произведения в целом, его художественную ценность. Отсюда следует обязательное соблюдение педагогических принципов в изучении репертуара. В работе с хором необходимо осознавать перспективность цели, не разбрасываться по мелочам и не пытаться решать все задачи сразу, хотя в последнем условии, может быть, и проявляется профессионализм опытного дирижера. В каждодневной репетиционной работе дирижер не только занимается решением конкретных проблем, связанных с трудностями разучиваемой партитуры, но и закладывает важные предпосылки для следующего этапа работы.

Чрезвычайно важным моментом в занятиях хормейстера с детским хором является умение руководителя обучить детей элементарной теории музыки, так как без знания ребятами простейших правил музыкальной грамоты невозможно полноценно вести с ними хоровую работу. Мы не останавливаемся подробно на методике ознакомления детей с «азами» нотной грамоты, хотя предполагаем, что навыки и умения в объяснении детям элементарных основ музыки, несомненно, закладываются в курсе многих

предметов, изучаемых в училищах (колледжах) и институтах (университетах), например: сольфеджио, теории музыки, фортепиано. Руководитель детского хора должен уметь доходчиво и понятно объяснить ребенку строение гаммы, ритмическую организацию звуков или любую другую тему.

Дисциплина в репетиционно-хоровом процессе играет важную, если не важнейшую, роль. От дирижера и хора требуется такое внимание, такая самоотдача, при которых никакие внешние моменты не закрывали бы творческого процесса, не мешали музицированию руководителя и коллектива. В идеальном смысле желательна такая дисциплина, когда каждый участник репетиционного процесса сознательно понимает сложность коллективной работы и делает все возможное для ее поддержания. Конечно, и дирижер должен обладать необходимыми качествами, быть высокоорганизованным, требовательным, активным и творчески увлеченным.

В работе с хором также необходимо, чтобы дирижер профессионально владел собственным голосом и умел выразительно, вокально правильно исполнить фразу, практически показать, как выполняется тот или иной певческий прием. В репетиционной работе невозможно объяснить все только словами. Порой больший эффект достигается правильным вокальным показом, нежели объяснениями, как надо петь.

Очень важно верно определить репетиционный темп исполнения. Он должен быть не слишком быстрый, чтобы обеспечивать возможность тщательного выполнения всех задач. В то же время не следует замедлять репетиционный темп, так как это может привести к выработке несоответствующих конечной цели характера звука и певческих приемов. При изучении подвижных произведений нужно осторожно и постепенно решать задачу ускорения темпа. Столь же осторожно и продуманно надо подходить к установлению градаций силы звука.

Проблематика работы с разновозрастными хоровыми коллективами показывает, что к проведению репетиций, например, младшей группы хора следует относиться, сообразуясь с возрастом детей (6—7 лет). Руководитель может предусмотреть все возможные формы обучения, в том числе игровые. На репетициях важно выдерживать такую обстановку, при которой детям было бы постоянно интересно и, пожалуй, самое главное — всегда хотелось вернуться к занятиям. В младшем хоре хормейстеру необходимо учитывать интересы детей, использовать кроме пения музыкальные инструменты, двигательные-ритмические упражнения, поддерживающие тонус и снимающие напряжение, усталость.

Репетиции младшего хора в основном не похожи на репетиции старшего хора. Работа со старшим хором обычно тяготеет к уровню профессионального (взрослого) хорового коллектива, а изу-

чение необходимых элементов хоровой звучности произведения ставится на первое место, к тому же репетиционный процесс старшего хора обычно спланирован на быстрое выучивание репертуара и связан с активной концертной работой.

2. Технологии и способы управления хором, стили художественного общения, функции дирижера

Управление хором в своих технологических параметрах — чрезвычайно сложная структура. Известно, что сюда входят подготовительная работа дирижера с партитурой, репетиционные занятия, где произведение разучивается с коллективом, и концертно-исполнительская часть, когда произведение показывается на эстраде в художественно готовом виде. Отдельной задачей дирижера является педагогико-воспитательная деятельность.

Умение полноценно заниматься основными видами творческой работы — репетиционной и концертно-исполнительской — является для дирижера его профессиональной особенностью. В период своего становления дирижер-хормейстер активно занимается развитием функциональных сторон профессии, сторон, весьма различных по музыкально-педагогическим задачам, психологическим предпосылкам и пр.

В дирижировании можно встретить обилие разнообразных приемов и способов управления коллективом. Арсенал технологических приемов дирижера настолько велик, насколько значителен его опыт. Понятно, что начинающий хормейстер может испытывать недостаток в определении необходимости того или иного приема в репетиционной работе. Суть определения необходимости, как это нередко бывает, кроется в раскрытии причины, например: почему певцы неверно интонируют? Диагностика, проведенная молниеносно, в течение пропевания хором (частью хора) короткой фразы, короткого предложения, — наиболее трудная часть хормейстерского труда. Именно правильное, точное диагностирование говорит о целесообразности применения того или иного приема. В хормейстерской работе довольно часто приходится принимать решения интуитивно, фактически сходу, без подготовки. Уверенность, что данный прием именно тот, который нужен для решения определенной исполнительской задачи, приходит к дирижеру с опытом работы. Таким образом, избирательность приемов и способов управления хором — сложная задача, которая решается в каждом конкретном случае в практической работе с хором на репетиции в зависимости от рабочей проблематики.

Также обстоит дело с определением стиля художественного общения дирижера с коллективом. Здесь, как нигде более, важно понимание психологических особенностей процесса общения.

Коммуникативные условия отражают глубину и содержательность во взаимоотношениях дирижера и коллектива, а кроме того, способствуют результативной творческой работе. Художественное общение дирижера с коллективом должно выражать главную установку — сочетание профессиональных требований дирижера и профессиональной отдачи (подготовленности) хорового коллектива. Такое соответствие требований и подготовки определяет конечный художественный результат, ведет к решению важных художественно-эстетических задач.

3. Стили художественного общения

Стили художественного общения присутствуют в деятельности учителя-хормейстера повседневно. Они различны по конкретной педагогико-практической направленности, художественным (репетиционным и исполнительским) задачам. Многое зависит от педагогических способностей и личностных качеств руководителя коллектива, от применения личностно-ориентированных технологий.

Педагогические способности учителя являются комплексом взаимосвязанных характеристик и условно разделяются на:

- 1) коммуникативные,
- 2) дидактические,
- 3) организационные,
- 4) конструктивные,
- 5) прогностические,
- 6) гностические,
- 7) перцептивные,
- 8) креативные,
- 9) экспрессивные¹.

Они также обязательны в деятельности педагога-хормейстера. В практической работе с детским хором педагогические способности учителя-хормейстера определяются:

- а) способностью к общению, сотрудничеству;
- б) способностью объяснять, показывать, обучать;
- в) способностью вызвать стойкий интерес у детей к хоровому искусству, объединить поющих в хоровой коллектив с общими целями и задачами;
- г) способностью к выбору репертуара, к разработке концертной деятельности хора;
- д) способностью осуществлять педагогическое предвидение, прогнозировать результаты взаимодействия в работе с детским хором;

¹ Подробнее о педагогических способностях учителя см. в кн.: *Коджаспирова Г.М.* Культура профессионального самообразования педагога. — М., 1994. — С. 146—147.

е) способностью к познанию специфики работы в детском хоровом коллективе и получению удовольствия от процесса познания;

ж) способностью проникать во внутренний мир ребенка, понимать его состояние;

з) способностью к творчеству;

и) способностью к эмоциональной заразительности, яркости и направленности эмоций, владению интонационной палитрой речи и свободным, пластичным техническим аппаратом¹.

Немаловажными являются личностные качества руководители коллектива, которые в сочетании с педагогическими способностями определяют важные позиции стиля художественного общения. Личностные качества характеризуются гражданской активностью и социальной ответственностью; любовью к детям, потребностью и способностью отдавать им свое сердце; подлинной интеллигентностью, духовной культурой, желанием и умением работать вместе с другими; высоким профессионализмом, инновационным стилем научно-педагогического мышления; потребностью в постоянном самообразовании и готовностью к нему; физическим и психическим здоровьем, профессиональной работоспособностью².

Педагогические способности и личностные качества руководителя коллектива инициируют использование личностно-ориентированных технологий. Реализация саморазвития личности, культивирование и саморазвитие гуманных качеств находятся в центре организации и осуществления педагогического процесса. В этом направлении заключен антропоцентрический подход в воспитании детей и юношества.

Профессиональная требовательность и авторитетность руководителя обычно вызывают уважительное отношение детей. Авторитарный стиль управления, а тем более в сочетании с грубым и неуважительным отношением к детям, недопустим сам по себе; он лишает исполнителей психологической раскрепощенности, комфортности. «Насилие как форма воздействия на певцов во время репетиционно-исполнительского процесса никогда не уживалось с творчеством. Более того, «руководитель-диктатор», даже на некоторое время завоевывавший власть над исполнителями, рано или поздно понимает бессилие собственной тактики. В этом стиле управления не существует исключений. Со стороны детей-исполнителей в таких случаях всегда ощущается внутреннее противодействие, а в исполнении отсутствует радость детского творчества»³.

¹ См.: *Осеннева М. С., Самарин В. А., Уколова Л. И.* Методика работы с детским вокально-хоровым коллективом. — М., 1999. — С. 151—152.

² См.: *Матросов В. Л., Сластенин В. А.* Новой школе — нового учителя // Педагогическое образование. — 1990. — № 1. — С. 11.

³ *Осеннева М. С., Самарин В. А., Уколова Л. И.* Методика работы с детским вокально-хоровым коллективом. — С. 66—67.

В стилях художественного общения должны преобладать гумано-личностные технологии, технологии сотрудничества, технологии свободного воспитания.

4. Функциональные особенности дирижера

Среди необходимых условий формирования профессиональных навыков дирижерского исполнительства — понимание коммуникативных явлений, имеющих в процессе музыкально-коллективного исполнительства. Они требуют от хормейстера наличия индивидуальных качеств, пригодных для управления и дирижирования хором, а также необходимого содержания мануальной (дирижерской) техники. Важным оказывается понимание дирижером методологии репетиционного процесса как последовательного изучения музыкально-хорового произведения и раскрытия в нем сущности художественного образа.

В теоретической хороведческой литературе, равно как и в литературе о симфоническом дирижировании, исследованы проблемы формирования навыков дирижерского исполнительства. С момента становления дирижирования как вида исполнительского искусства многие музыканты — композиторы, дирижеры-практики, музыкальные исследователи-критики — рассматривали специфические особенности коллективного музицирования и взаимодействие дирижера и исполнительского коллектива. Так, в книгах Г. Берлиоза, Р. Вагнера были выдвинуты важные концепции искусства дирижирования, которые затем развивались в теоретических работах Ф. Вейнгартнера, Г. Шерхена, Г. Шюнемана и др. В этих исследованиях акцент выносится на симфоническое исполнительство как на более сложную и совершенную форму коллективного музицирования. В хоровой области, обладающей также глубокими и давними дирижерскими традициями, связанными в том числе и с хейрономической системой, а в России и со специфической манерой управления хором регентами в церкви, теоретическое обоснование навыков дирижерского исполнительства было изложено в трудах Д. В. Разумовского, В. М. Металлова, С. В. Смоленского, В. А. Булычева, А. В. Преображенского, а в советское время — в книгах Г. А. Дмитриевского, А. А. Егорова, С. А. Казачкова, К. А. Ольхова, К. Б. Птицы, В. Г. Соколова, П. Г. Чеснокова и других хоровых мастеров. В этих работах разрешение специфических проблем хоровой звучности связывалось с наличием четкой последовательности и регламентации принципов управления, с комплексом необходимых коммуникативных условий. Так, П. Г. Чесноков писал, что управлять хором — это значит «перед исполнением привлечь внимание хора, настроить его, установить с ним связь, обеспечивающую тонкое взаимное понимание; правильно сделать

прием вступления; создавать, поддерживать и совершенствовать хоровую звучность; правильно толковать и освещать исполняемое сочинение; дирижировать так, чтобы все движения, жесты и мимика ясно выражали внутренние переживания дирижера; вызывать в себе необходимый подъем, регулируемый чувством художественной меры». Функциональное взаимодействие личности дирижера и поющих в хоре А. А. Егоров в своем труде «Теория и практика работы с хором» характеризовал следующим образом: «От дирижера хора требуется не только высокое техническое мастерство, не только безукоризненное понимание существа и особенности отдельной певческой индивидуальности, но и живое, страстное понимание исполнительского чувства, способность учитывать и ощущать его глубокую правду. Дело должно быть поставлено так, чтобы исполнитель-певец не только подчинялся дирижеру и точно выполнял его указания, но чтобы исполнитель *хотел* подчиняться дирижеру, *хотел* выполнить его, дирижерские, намерения».

В литературе о симфоническом дирижировании указывается, что профессия дирижера включает в себя целый ряд важнейших компонентов, среди которых наиболее характерны следующие:

дирижер — художник, мастерство и дарование которого способны объединить и увлечь коллектив на создание подлинно художественной интерпретации произведения;

дирижер — учитель и воспитатель своего коллектива, способный организовать его репетиционную работу и всю деятельность таким образом, чтобы усилия всех музыкантов оркестра, их способности и индивидуальное мастерство были направлены на создание целостной исполнительской концепции;

дирижер — пропагандист всего лучшего, что создано великими композиторами прошлого и настоящего, своей музыкально-исполнительской деятельностью способствующий появлению новых талантливых сочинений современных авторов, возрождению ни концертной эстраде незаслуженно забытых произведений¹.

Активное функционирование дирижера возможно лишь в том случае, когда имеется многогранный комплекс интеллектуальных, художественно-творческих, профессиональных и чисто человеческих качеств дирижера, т.е. тех качеств, которые, как отмечает А. М. Пазовский, «принято называть талантом: музыкальный слух, память, темперамент, воображение; чувство музыкальной формы и ансамбля; интонационная чуткость; природная эластичность рук и лица — основных выразительных средств, с помощью которых дирижер передает свои требования артистам».

Становление дирижера, как правило, проходит достаточно долго; каждый музыкант, посвятивший себя дирижерскому ремеслу,

¹ См.: Сидельников Л. С. Симфоническое исполнительство: Эстетика и теории. Исторический очерк. — М., 1991.

на первых репетициях с хором или оркестром приходит в замешательство от многогранности проблем, которые ему приходится решать на репетиции сразу, в момент звучания произведения. Дирижер Б. Вальтер¹ интересно и точно описывает психологическую сложность репетиционного процесса для молодого дирижера: «Практические репетиционные навыки он приобретает лишь с годами профессионального опыта. Пока же молодому руководителю на оркестровой репетиции придется на каждом шагу переживать немало неприятностей. В непосредственной близости оркестра, в этом обилии разнообразных звуков насколько иначе звучит все, что он представлял себе или узнал как слушатель, — так неясно, запутанно! Что он должен предпринять или сказать, чтобы добиться динамического равновесия и отчетливости? Когда, наконец, наступит подходящий момент, чтобы остановить оркестр и сделать поправки? Найдет ли он необходимые слова, верный тон, действенную форму, чтобы осуществить в оркестре свои музыкальные намерения?» Дирижер и педагог, воспитавший целую плеяду советских дирижеров-симфонистов, И. А. Мусин² в книге «О воспитании дирижера» определил три фактора взаимоотношений дирижера с исполнителями: первый фактор — уровень мануальной техники дирижера; второй — мастерство репетиционной работы дирижера, методы и приемы, с помощью которых он добивается образного воплощения произведения; третий фактор — психическое состояние дирижера, форма его поведения. Об этом же говорил психолог Б. Ф. Ломов, когда утверждал, что в ходе взаимодействия дирижера и коллектива проявляются самые различные функции общения — «информационно-коммуникативные, регуляционно-коммуникативные и аффективно-коммуникативные».

В подтверждение сказанного приведем слова К. Б. Птицы о Н. М. Данилине, характеризующие не только мастерство знаменитого хормейстера и педагога, но и оригинальность его личности: «Н. М. Данилин счастливо сочетал в своей натуре самые высокие артистические достоинства с истинным педагогическим призванием. Поэтому его репетиции были всегда чрезвычайно продуктивны и увлекательны. Все было продумано до мелочей: что было достигнуто в прошлый раз; с чего начинать сегодня; на чем и в какой мере сосредоточить внимание и усилия певцов; когда освободить уставшее внимание от накопления нового материала и возвратиться к впеванию разобранного прежде; какие выбрать пути и использовать приемы для преодоления конкретных трудностей партитуры. Осуществление предварительно намеченного плана занятий корректировалось ощущением живого про-

¹ Вальтер Бруно (1876—1962) — немецкий дирижер.

² Мусин Илья Александрович (1903/04) — дирижер, педагог.

цесса репетиции. На спевках все наступало вовремя и совершенно естественно; порой шутка разряжала напряженность и утомление, или строгое замечание подтягивало ослабевшее внимание»¹.

Следует заметить, что в специальной литературе, написанной опытными дирижерами и педагогами (А. М. Пазовский, И. А. Мусин, Г. Н. Рождественский, Е. Ф. Светланов и др.), объяснение феномена воздействия дирижера на коллектив ссылками только на «внушение» или «флюиды», исходяемые дирижером, обычно всерьез не рассматривается — во главу угла ставится совершенствование технических сторон пластического, мануального языка дирижера. Тем не менее проблемы личностного формирования дирижера как фигуры, воплощающей волевые импульсы, существуют. Ш. Мюньш² однажды признался: «Сила воздействия дирижера будет ограничена, если он не сможет в какой-то степени полагаться на магнетическое влияние своей личности». Можно вспомнить многих великих дирижеров прошлого и впечатление, производимое ими на музыкантов, выражавшееся в притягивающей к себе силе, в особенном, обращенном к каждому исполнителю, взгляде, что в итоге трансформировало в исполнителях желание подчинения дирижерской воле (А. Никиш, А. Тосканини, Н. М. Данилин, Н. С. Голованов, М. А. Климов, А. В. Свешников, В. Г. Соколов и др.). В таких случаях взаимодействие дирижера и хора (оркестра) бывает настолько тесным, что коллектив с полуслова-полувзгляда понимает необходимые замечания дирижера. Имеется множество примеров, когда под пристальным и властным взглядом дирижера хор буквально «подтягивался», преображался на виду у всех; тем самым менялось и его вокальное звучание.

Также любопытна другая сторона воздействия дирижера на исполнителей в тех случаях, когда дирижер, не являясь постоянным руководителем коллектива, выходит на оркестр или хор временно или, более того, единично. Особенно интересно наблюдать дирижеров, участвующих в дирижерских конкурсах, где коллектив музыкантов не имеет возможности привыкнуть к новому дирижерскому стилю, почерку и манерам. Это интересно потому, что оркестр, состоящий обычно из профессиональных музыкантов, с выходом нового дирижера вдруг начинает звучать чуть иначе, прежде всего в тембровом отношении. В хоровой области это можно встретить, например, в учебных хорах в момент прохождения дипломной практики на работе с хором студентов-хормейстеров: что-то происходит в хоре с интонацией, появляются незнакомые тембровые краски в голосах, певцы поначалу будто теряют привычную, наработанную ориентацию, хор «перестраи-

¹ *Птица К. Б.* Мастера хорового искусства в Московской консерватории. — М., 1970. — С. 25.

² *Мюньш Шарль* (1891—1968) — французский дирижер, скрипач.

жестами» буквально на глазах. Эта сторона воздействия дирижерской личности на коллектив исполнителей чрезвычайно интересна и требует особого рассмотрения.

«Атмосфера концертного исполнения создается постепенно, на репетиции», — говорил известный дирижер И. Маркевич¹, вкладывая в этот афоризм главное, что входит в единство двух процессов — репетиционного и собственно концертного, показательного. Репетиционный процесс подготавливает интерпретационные моменты, которые раскрываются в полную силу лишь на эстраде при исполнении музыкального сочинения. Репетиционное, «режиссерское», становление музыкально звучащего образа — долгий процесс, наполненный поисками в уравниловке различных компонентов, составляющих единое интерпретационное целое. Раскрытие музыкального звучащего образа в условиях коллективного творчества — сущность процесса дирижерского исполнительства, самая трудная его задача. Формирование навыков управления этой задачей — проблема, которая не решается в одночасье. Дирижеру, выходящему на репетицию с хором, оркестром, приходится учитывать невероятное количество сопутствующих музыкальному исполнительству моментов психолого-педагогического и творческо-интерпретационного порядка, из чего, собственно, и складываются коммуникативные условия коллективного исполнительства. Дирижер воздействует на творческую волю музыкантов, вызывает в них художественную самоотдачу, выстраивает при этом стратегическую линию исполнительского процесса вообще.

Вот как говорит А. А. Архангельский о взаимодействии дирижера и хора в ходе репетиционно-исполнительского процесса: «Первое условие для успеха работы — дисциплина как следствие любви к делу, сознательного к нему отношения и абсолютного, внимательного отношения к дирижеру, кто бы он ни был. Не допускайте, чтобы дирижер приглашал вас к началу, вы должны своим состоянием настроенности сами приглашать дирижера к началу, как бы говоря: «Начинайте, мы готовы». В дисциплинированном хоре иначе нельзя. Это — как воздух. Вступайте точно и одновременно по руке и оканчивайте звук моментально, по ничтожному к тому движению руки дирижера, еле заметному для слушателей. Дирижер всегда покажет, где нужно усилить общий или групповой звук. А также — когда и насколько уменьшить звук. Следите за движением руки дирижера. Он часто заранее знает предстоящую возможную ошибку и предупредительно покажет и обратит внимание. Дирижер не метроном. В его движениях — оживление, одушевление произведения и его особенностей. Помните предварительные указания дирижера, но также следите за некоторым его

¹ Маркевич Игорь (1912—1983) — французский дирижер, пианист, композитор.

творчеством во время концерта. Это иногда делается, когда дирижер слышит и чувствует, что «сейчас» хор лучше звучит именно «так», а не как было раньше указано, или надо, например, убавить или увеличить звук, исполнительский пыл и так далее».

Аналогичные функции управления творческим процессом находятся в руках театрального режиссера. Но в отличие от дирижера режиссер, осуществляя постановку спектакля в соответствии с собственной, «актерско-сценической партитурой», не в силах вмешиваться в игру актера в ходе спектакля. Тогда как дирижер и режиссирует музыкальное произведение, определяя важные драматургические и формообразующие моменты, и является активным соисполнителем во время звучания этого произведения. Впрочем, на репетиции дирижер осуществляет и свое педагогическое влияние, что также сочетается «с исполнительской функцией» в едином, одновременном и взаимосвязанном действии. В момент руководства исполнением дирижер не прекращает своего педагогического воздействия на музыкальный коллектив, но уже при помощи средств мануальной техники» (И. А. Мусин). Дирижер постоянно выступает в роли педагога, наставника, старшего и более мудрого советника, а в детских исполнительских коллективах также со всей ответственностью занимается просветительным музыкальным воспитанием своих подопечных. И эта функция обязательна, она входит в перечень необходимых умений дирижера. В этом смысле режиссерская и педагогическая функции в процессе музыкального исполнительства одновременно и единообразны (схожи) и различны. При этом надо отметить, что в каждом большом мастере — дирижере, хормейстере — эти функции присутствуют.

Взаимное творческое общение дирижера и коллектива определяется еще и тем психологическим фактором, при котором исполнительский процесс вдруг перестает инициироваться только одним дирижером, а представляет собой коллективную функцию. Как много музыканты говорят о творческой радости коллективного музицирования, когда музыка увлекает, когда художественно-образные цели и задачи известны и дирижеру и исполнителям и последние в равной степени являются сотворцами на сцене, когда исполнитель под руководством дирижера обретает творческую свободу. Любопытно наблюдать за дирижером, который создает психологическую комфортность исполнителю для пропевания или проигрывания сольной фразы (мелодии). Музыканты в таких случаях обычно говорят: «С этим дирижером удобно петь (играть)!» В моменты наивысшего творческого взаимодействия исполнительский коллектив подчиняется не столько дирижерской воле, сколько совместной художественно-творческой сверхзадаче, сущностью которой является потребность музыкантов-художников раскрыть музыкальную наполненность сочинения, проникнуть в тайну рождения музыки и замыслов композитора.

Часть вторая

ХОРОВАЯ АРАНЖИРОВКА

I. ЗАДАЧИ ХОРОВОЙ АРАНЖИРОВКИ

Хоровая аранжировка является композиционной формой преобразования музыкального материала.

Изучение проблематики хоровой аранжировки способствует решению таких важных задач, как:

- формирование системы композиционных знаний, методов и приемов в изменении хоровой фактуры;
- нахождение оптимального варианта аранжировки соответственно художественно-образным задачам;
- выработка собственного индивидуального стиля в аранжировке произведений для любого состава хора;
- знакомство с аранжировками, переложениями и обработками, выполненными выдающимися мастерами хорового искусства.

Хоровая аранжировка предполагает согласованность собственной проблематики со специальными хоровыми дисциплинами: дирижированием, хоровым классом и практикой работы с хором — и историко-теоретическими предметами: музыкознанием, теорией музыки, сольфеджио, анализом форм, гармонией и полифонией.

Хоровая аранжировка — это творческий способ изменения оригинала, и, как любой творческий процесс, она воспитывает инициативу и изобретательность, заставляет самостоятельно принимать художественные решения, способствует пониманию архитектоники произведения и, как следствие — выбору различных средств и приемов аранжирования фактурного материала.

Знание принципиальных основ хоровой аранжировки направлено на практическую работу хорового дирижера. В своей деятельности он сознательно применяет различные принципы аранжирования музыкального материала, выделяя тем самым отдельные компоненты хоровой звучности. Измененная партитура (т. е. новая фактура хорового сочинения) должна учитывать певческие возможности исполнителей, чтобы не стать для них трудной или невыполнимой задачей. При составлении хорового репертуара дирижер не только подбирает произведения с приемлемой хоровой фактурой, но и часто аранжирует (перерабатывает) сочинения так, чтобы они

были удобны для хора и способствовали исполнительскому росту коллектива, становлению его профессиональных качеств.

II. ОСНОВНЫЕ ПРИЕМЫ КОМПОЗИЦИОННОГО ПРЕОБРАЗОВАНИЯ ХОРОВОЙ ПАРТИТУРЫ

Исторические корни аранжировки музыкального материала весьма глубоки. Они обусловлены развитием композиторских приемов в профессиональном музыкальном искусстве. Изначально функциональной особенностью аранжировки являлось приспособление музыкального оригинала к новым исполнительским условиям какого-либо другого инструмента, коллектива. При этом целенаправленность аранжировки всегда была очевидной: песенно-вокальная или танцевальная музыка приспособлялась к инструментальному исполнению и наоборот; внутри каждого отдельного жанра (вокального, инструментального и т.д.) создавались аранжировки произведений, которые по отношению к оригиналу представляли собой некий измененный вариант.

Аранжировкой (аранжировать — от французского слова *arranger* или немецкого *arragieren* — приводить в порядок) обычно называют переложение авторского оригинала для другого состава исполнителей. В своем назначении аранжировка не единична. В музыкальной практике термин *аранжировка* обычно равнозначен термину *переложение*; также существуют и другие понятия, близкие по значению термину *аранжировка*, — *транскрипция*, *обработка*, *гармонизация*, *оркестровка* или *оркестровая редакция*. Все они составляют комплекс композиционных форм преобразования музыкального материала.

Нужно отметить, что градации перечисленных понятий — переложение, аранжировка, транскрипция, обработка и др. — достаточно условны. Существенное заключается в том, что в вышеперечисленной последовательности понятий можно увидеть направленность творческих исканий, а также величину (границы) творческого вмешательства автора переработки в оригинальный текст. В музыкальной практике закрепилось мнение, что переложением и аранжировкой называют перенесение фактуры оригинального произведения в иную, но все-таки схожую с оригиналом сферу. В свою очередь, транскрипция, обработка и пр., также являясь переработкой (переложением) музыкального произведения, имеют отличительную от оригинала художественную образность.

Термины *аранжировка* и *переложение* достаточно распространены и используются обычно для обозначения варианта с определенным изменением фактуры. Хоровая аранжировка имеет свои собственные разновидности, касающиеся определения конечно-

по результата хорового переложения по отношению к первоисточнику, а именно:

переложение с одного состава хора для другого (например, с однородного хора для смешанного и, наоборот, со смешанного хора для однородных составов);

переложение произведений, написанных для голоса с сопровождением (романсов, песен), для различных составов хора;

переложение инструментальных произведений для хорового исполнения.

Хоровая аранжировка может содержать как облегченное изложение хоровой партитуры, так и ее усложнение. Например, переложение С. Благообразова произведения Р. Шумана «Вечерняя звезда» содержит вариант фактуры, где использованы лишь три хоровых голоса (СI, СII, А), тогда как в оригинале — полный смешанный состав (С, А, Т, Б) (пример 1). А в примере 2 хоровая аранжировка М. А. Балакирева для смешанного хора без сопровождения романса М. И. Глинки «Венецианская ночь» представляет собой творчески обогащенную версию вокального произведения. Нередко хоровая аранжировка сопровождается транспонированием (см. пример 3).

Терминами *транскрипция* и *обработка* называют произведения, в которых вмешательство автора транскрипции или обработки в оригинальный текст (добавления, дописывания, изменения и пр.) весьма значительно. Транскрипция и обработка по отношению

Пример 1

Р. Шуман. "Вечерняя звезда"

Медленно **Оригинальная редакция**

С I
А
Т
Б

Да - ле - кий мой друг, твой ра - дост - ный свет мне

Медленно **Переложение для трехголосного хора**

С. Благообразова

С. I
С. II
А

Да - ле - кий мой друг, твой ра - дост - ный свет мне

cresc. *f* *p*

с не - ба при - но - сит ве - чер - ний при - вет.

cresc.

с не - ба при - но - сит ве - чер - ний при - вет.

Пример 2

М. Глинка. "Венецианская ночь."

Обработка для хора М. Балакирева

Andante quasi allegretto

Ночь

pp

Ночь

pp

Ночь

tr

pp

Ночь

Ночь

tr

Ночь

pp

-сен - ня - я ды - ша - ла свет - ло - юж - но - ю кра - сой; ти - хо

Брен - та про - те - ка - ла, се - реб - ри - ма - я лу - ной.

к своему первоначальному варианту (авторскому тексту) являются фактически новыми произведениями и имеют относительно самостоятельное художественное значение. Поэтому транскрипции и обработки стали объектами авторского права (т.е. на них распространяются все правовые нормы), защищены авторским правом (копирайт ©) от копирования, незаконного использования, подделок и пр.

Развитие транскрипции как композиционного преобразования произведения главным образом связано с фортепианным исполнительством. Переработки сочинений осуществлялись в первую очередь для фортепиано. Поэтому технически трудные места облегчались или же, напротив, усиливалось виртуозное начало.

"Уж ты, поле мое"

Обработка Н. Лопатина и В. Прокунина

Оригинальная версия — e-moll

Lento

С А
Т Б

Уж ты, по - ле мо - е, по - ле чис - то -

Переложение для женского хора — g-moll

Lento

С.I
С.II
А.I
А.II

Уж ты, по - ле мо - е, по - ле чис - то -

- е, ты, раз - доль - е мо - е, ты, ши - ро - ко - е.

- е, ты, раз - доль - е мо - е, ты, ши - ро - ко - е.

Авторы транскрипций обычно вносили в них многое, идущее от их собственной творческой индивидуальности. Обработка примерно до XVIII в. представляла собой нечто равнозначное оригинальному композиторскому творчеству. В прошлом в западноеп-

ропейской музыке была распространена полифоническая обработка григорианского хора, в результате чего многоголосная музыка до XVI в. создавалась на основе таких обработок. В XIX и XX вв. большое значение приобрела обработка народных мелодий (иное название — *гармонизация*). Фактически сущность обработки (гармонизации) состоит в создании к народной мелодии сопровождения для того или иного инструмента. Обработки народных мелодий осуществляли многие крупные композиторы — Й. Гайдн, Л. ван Бетховен, И. Брамс, М. А. Балакирев, Н. А. Римский-Корсаков, П. И. Чайковский, А. К. Лядов и другие¹.

Следует подчеркнуть, что в хоровом творчестве термины *транскрипция* и *хоровая транскрипция* не используются. Аранжировки-транскрипции для хора со значительным изменением авторского оригинала обычно определяются термином *хоровая обработка*.

Хоровая обработка, как музыкально-хоровой жанр, имеет широкое распространение. Известны многочисленные хоровые обработки народных песен, романсов, инструментальных сочинений и пр. Перечислим некоторые из них:

обработки для хора народных песен — «Ах, вы, сени, мои сени» Л. А. Егорова, «Вниз по матушке по Волге» А. В. Свешникова, «У ворот, ворот батюшкиных» М. П. Мусоргского, «Пойду ль я, выйду ль я» А. Т. Гречанинова, «Щедрик» Н. Д. Леонтовича, «Горы» Л. В. Александрова, «Татарский полон» Н. А. Римского-Корсакова, «Канава» П. Г. Чайковского;

¹ В дополнение к сказанному следует отметить, что обработка многоголосного сочинения, преследующая цель его приспособления для другого состава, а именно в случаях, когда произведение обрабатывается для исполнения оркестром, называется *оркестровкой*. Нередко обработке, сохраняющей состав исполнителей, подвергаются и сочинения для многих исполнителей — как вокалистов, так и инструменталистов, вплоть до оперы. Такие обработки представляют собой попытки нового осмысления сочинения в свете творческих установок автора обработки и известной модернизации сочинения, например: обработка оперы «Аидис и Галатея» Г. Ф. Генделя В. А. Моцартом, оперы «Борис Годунов» М. П. Мусоргского Н. А. Римским-Корсаковым, обработка опер «Борис Годунов» и «Хованщина» М. П. Мусоргского Д. Д. Шостаковичем. Иное название обработок такого рода — *редакции*, например оперы «Борис Годунов» и «Хованщина» М. П. Мусоргского в редакции Н. А. Римского-Корсакова. Существует и другое понятие — *свободная транскрипция* (*свободная обработка*). В музыкальной практике имеются примеры, когда сценические произведения подвергаются свободной обработке. Так, опера «Кармен» Ж. Бизе в обработке Р. К. Щедрина (1967) получила хореографическое воплощение, став балетным спектаклем под названием «Кармен-сюита» (названа Щедриным — «свободная транскрипция музыки оперы «Кармен» Бизе»). В хореографическом варианте произведена перекomпоновка сцен по отношению к опере. Щедрин изменил также оркестровый состав — в отличие от симфонического оркестра, имеющегося в опере Бизе, здесь использован струнный смычковый состав с включением в него ударных инструментов. Другой похожий пример более позднего времени — хореографическая версия оперы «Руслан и Людмила» М. И. Глинки, скомпонованная композитором В. Г. Агафонниковым.

обработки для хора романсов — «Песня темного леса» А. П. Бородин (обработка для смешанного хора В. С. Калининкова), «Забытый» М. П. Мусоргского (обработка для смешанного хора И. Г. Лицвенко), «Весенние воды» (обработка для смешанного хора А. А. Егорова) и «Вокализ» (обработка для женского хора В. Г. Соколова) С. В. Рахманинова;

обработки для хора инструментальных (фортепианных) сочинений — «Грезы» Р. Шумана (обработка для смешанного хора А. В. Свешникова), «Неаполитанская песенка» П. И. Чайковского (обработка для смешанного хора М. А. Климова), «Грезы» А. П. Бородин (обработка для смешанного хора Г. А. Дмитриевского), «Музыкальная табакерка» А. К. Лядова (обработка для неполного смешанного хора — сопрано, альты, тенора — М. А. Климова), «Лунный свет» К. Дебюсси (обработка для детского хора В. Г. Соколова) и многие другие.

Нередки случаи хоровых обработок (аранжировок) авторами собственных произведений. Например, пользуется известностью обработка П. И. Чайковского для смешанного хора *a cappella* собственной песни «Легенда» на стихи А. Н. Плещеева (из цикла «Шестнадцать песен для детей», соч. 54 № 5, для голоса с фортепиано) (пример 4).

Пример 4

П. Чайковский. "Легенда"

Moderato

The musical score is written for mixed choir and piano. It is in 2/4 time and has a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Moderato'. The score is divided into two systems. The first system contains two measures. The piano part starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The vocal parts enter in the first measure. The second system also contains two measures. The piano part begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, which then fades to a diminuendo (*dim.*) in the final measure. The vocal parts continue their melodic lines throughout.

mf Был у Хри-ста - мла - ден - ца сад, *p* и мно - го *mf*

mp *p* *mp*

Авторская хоровая обработка для смешанного хора *a cappella*

Moderato

mf Был у Хри-ста - мла - ден - ца сад, *p* и мно - го *mf*

mf Был у Хри-ста - мла - ден - ца сад, *p* и мно - го *mf*

mf *p* *p*

p роз вра-стил он в нем. *p* Он триж-ды в день их

p *p*

p роз вра-стил он в нем. *pp* Он триж-ды в день их

p *pp* *pp*

роз вра-стил он в нем. Он триж-ды в день их

p *pp*

по - ли - вал, чтоб сплесть ве - нок се - бе по - том.

по - ли - вал, чтоб сплесть ве - нок се - бе по - том.

по - ли - вал, чтоб сплесть ве - нок се - бе по - том.

В хоровой обработке начальные 8 тактов отсутствуют.

Завершая обзор основных терминов, необходимо отметить не которые, использующиеся не слишком часто, но по своему смыс ловому значению более точно определяющие вид аранжировки, *облегченное переложение* и *облегченная редакция*. Оба термина близки друг другу. *Облегченная редакция* — это аранжировка, в которой изменения оригинального авторского текста обычно выражаются уменьшением количества голосов (например, с 6—8 до 4—3) и транспонированием в другую тональность. Редко встречаются «о легченные редакции произведений, в которых отдельные разделы формы купированы (изъяты) или даны в упрощенном варианте. Примерами таких облегченных редакций фактически могут слу жить аранжировки произведений для детского хора с небольшим количеством голосов (например, «Славься» М. И. Глинки в перс ложении для детского хора без сопровождения В. Г. Соколова).

Тезаурус

Аранжировка
Гармонизация народной мелодии
Облегченная редакция
Обработка
Оркестровая редакция
Оркестровка

Переложение
Редакция
Свободная обработка
Транскрипция
Фортепианная транскрипция

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. Назовите отличительные особенности терминов *аранжировка* и *переложение*.
2. Каковы отличительные особенности *транскрипции* и *обработки*?

ЗАДАНИЕ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

Подберите из песенно-хоровой литературы примеры на следующие виды аранжировок:

- 1) переложение или аранжировка;
- 2) облегченная редакция;
- 3) гармонизация народной песни;
- 4) обработка.

III. ОСНОВОПОЛАГАЮЩИЕ ПРИНЦИПЫ И МЕТОДЫ ХОРОВОЙ АРАНЖИРОВКИ И ИХ ТВОРЧЕСКОЕ ПРИМЕНЕНИЕ

Основные принципы

Хоровая аранжировка как сфера творческих композиционных исканий опирается на общие принципы аранжирования музыкального материала, применяемые также в инструментальной музыке, но имеет собственные отличительные особенности. Хоровая аранжировка иногда называется композиторами и аранжировщиками *хоровой оркестровкой*¹, что совершенно справедливо, так как этот термин отражает смысл сочетания (сопоставления) тембральной красочности певческих голосов, так же как и в инструментальной оркестровке. И хотя в оркестровой аранжировке выбор инструментария значительно шире, богаче и, следовательно, средств смешения оркестровых красок больше, отличительными свойствами хоровой аранжировки следует считать сочетание вокальных голосов, одинаковых по своим параметрам и схожих тембрами, но разнящихся по плотности звучания в различных регистрах и tessituraх и при различной динамике и потому имеющих новые, неожиданные, красочные созвучия.

Диапазон хоровой музыки, как известно, довольно широк и содержит многие произведения, в которых хор как вокальный

¹ Термин А. А. Егорова.

инструмент представлен весьма ярко в отношении тембровых смещений. Основной блок хорового репертуара составляют, бесспорно, оригинальные кантатно-ораториальные, песенные или романсово-хоровые сочинения. Но перечень произведений, специально аранжированных для хора, также велик. В их числе — обработки народных песен, переложения различных вокальных и вокально-хоровых сочинений (с других составов), аранжировки инструментальных произведений, которые в хоровом исполнении звучат неожиданно интересно. Аранжированные сочинения, будь то вокальные или инструментальные, попадая в сферу хоровой колористики, начинают наполняться совершенно новыми образными красками. С полным основанием можно говорить об особенностях хоровой оркестровки, анализируя глубоко возвышенные «Греческие песни» Р. Шумана в аранжировке А. В. Свешникова для смешанного хора без сопровождения или импрессионистский «Лунный свет» К. Дебюсси в аранжировке В. Г. Соколова для детского хора и т. д. Хоровая *оркестральность* присуща многим авторским хоровым произведениям¹.

Аранжировка как прием композиционного преобразования произведения прежде всего творческий процесс. Творческое начало требует от аранжировщика не просто умения правильно использовать музыкально-технические средства, но главным образом таланта и чутья в понимании той меры (или границы), которую не следует переступать, чтобы не исказить авторского замысла. Следует помнить, что даже незначительные перемены в оригинальном произведении влекут за собой изменения образной сферы произведения. Известно, что перетранспонирование произведения в другую, более низкую или высокую тональность меняет окраску всего сочинения в целом. Сочинение, перенесенное в более высокую тональность, звучит светлее, легче, а в более низкую — глуше и не столь выразительно. Иначе звучат произведения, в которых отдельные хоровые партии переназначены другим голосам, как, например, в «Адели» С. И. Танеева при исполнении женским составом. Исполнение теноровой мелодии вторыми альтами придает новую окраску в звучание танеевской пьесы, что, конечно, не может заменить теноровый тембр ни по своему колориту, ни по сочетанию (сложению) с другими партиями.

Этот ряд можно продолжить многими примерами исполнения детским хором произведений, написанных для женского хора. При точном следовании авторскому голосоведению, когда ни одна нота оригинала не изменена, произведение в исполнении другими, более легкими и негромкими голосами приобретает

¹ Ярko выражена хоровая *оркестральность* в партитуре «Всенощного бдения» С. В. Рахманинова, что отмечено исследователями музыки. Ряд примеров может быть продолжен многими хоровыми произведениями XX столетия.

иной образный характер — темный и глубокий тембр женского голоса сменяется на светлое детское звучание, в результате чего весь образный строй окрашивается прозрачными пастельными тонами. Такие примеры легко найти в исполнении детским хором произведений П. Г. Чеснокова, написанных для женского хора («Крестьянская пирушка», «Листья», «Катит весна»), цикла «Шесть хоров» С. В. Рахманинова и др.

Считается, что каждое произведение можно аранжировать для любого исполнительского состава. Поэтому в музыкальной практике распространены популярные произведения в переложении для самых различных инструментов. В качестве примера приведем известный Полонез М. Огиньского, который переложен для баяна, аккордеона, скрипки, виолончели, домбры, балалайки, кларнета, для различных составов оркестров — симфонического, камерного, народных и духовых инструментов, а также для хоров — смешанного и детского. Творческая тяга аранжировщика перенести в желаемую исполнительскую сферу любое произведение понятна и оправданна, поскольку продиктована естественным желанием того, чтобы исполнитель мог прикоснуться собственными руками к шедеврам мировой классики.

Перед тем как приняться за аранжировку какого-либо произведения, аранжировщик должен быть уверен, что произведение будет хорошо звучать в предполагаемом исполнительском составе, что в аранжировке останется главное и существенное, касающееся художественных достоинств произведения. Тем более это касается перенесения вокального или инструментального произведения в хоровой жанр, так как в этом случае последует решение принципиального вопроса: подходит данное произведение для аранжирования или нет. Причины отрицательного ответа могут быть самые различные; например, литературно-поэтический текст в песнях и романсах часто бывает персонифицирован, т. е. дан от первого лица, и, следовательно, не приемлем для коллективного исполнения. Довольно часто при переложении, например, вокальной музыки (песен, романсов) для хора *a cappella* можно встретить такие случаи, когда фортепианное сопровождение, имеющее специфическую фактуру, не может быть передано в исполнении хоровым составом без искажения оригинала. Нельзя не учитывать, что романсный жанр требует тонких агогических и динамических оттенков, а это в хоровом исполнении достигается с большим трудом. И в любом случае все будет связано с исполнительскими возможностями исполнителя и коллектива, на который предполагается аранжировать произведение. Кроме того, существует еще один важный фактор — некоторые вокальные сочинения, претерпев фактурные преобразования, теряют некий, присущий только им, колорит. Так, рахманиновские романсы спокойного содержания — «Островок»,

«Вокализ», «У моего окна», даже «Весенние воды» — часто можно услышать в аранжировке для смешанного, женского или детского хора. Но никогда не звучат в хоре романсы драматического напряжения, такие, как «Всё отнял у меня», «Отрывок из А. Мюссе» и пр. Это лишний раз свидетельствует о том, что не каждый романс, не каждое произведение может быть перенесено в иную исполнительскую среду.

В процессе переложения перед аранжировщиком встает сложная задача, заключающаяся в том, чтобы *сохранить основные характеристики произведения*: главный музыкально-тематический материал оригинального произведения, ладовую структуру и гармонический язык, ритм и темп, литературный текст¹. Понятно, что вторжение в область основных характеристик оригинала влечет за собой ощутимые перемены в образном строе произведения. Например, изменения музыкально-тематического материала меняют мелодическую и интонационную сущность произведения; перемена ладовой структуры, гармонических оборотов, ритмического рисунка мелодии и скорости движения создаст иной характер, стиль и образность сочинения; замена поэтического текста даст совершенно новое содержание и т. д. Таким образом, изменение любой из перечисленных позиций недопустимо исказит авторский оригинал, а кроме того, приведет к созданию совершенно нового произведения, что не входит в задачи аранжировки или переложения, а является приоритетом иного вида работы, например свободной транскрипции или обработки.

Проблематика допустимости изменения авторского оригинала всегда стоит на первом месте перед аранжировщиком. Принято считать, что вмешательство автора аранжировки в оригинальный композиторский текст может выражаться в следующем:

- 1) главный тематический материал передается в другой по сравнению с оригиналом регистр хоровой партитуры;
- 2) аккордовые звуки, не нарушающие гармонического языка оригинала, дописываются либо снимаются;
- 3) изменяются обращения аккордов и трезвучий; при этом главная мелодическая линия сохраняется;
- 4) голосоведение сопровождающих партий изменяется;
- 5) главный тематический материал передается из одной хоровой партии в другую, например в случаях переложения для хора без сопровождения инструментальных произведений с мелодией большого диапазона;
- 6) оригинальные тональности изменяются, становясь удобными по диапазону, тесситуре и динамике в хоре;

¹ См.: Ушкарев А. Ф. Основы хорового письма. — М., 1982. — С. 48.

7) при переложении вокального произведения для хора без сопровождения хоровое сопровождение главной партии изменяться из-за невозможности сохранения фактуры инструментального аккомпанемента;

8) при переложении вокальных произведений с инструментальным сопровождением для хора без сопровождения производятся незначительные купюры некоторых эпизодов (разделов) формы в случаях, когда нет возможности сохранить инструментальные эпизоды между частями хорового пения¹.

Принципиальные особенности хоровой аранжировки

Основным требованием хоровой аранжировки является следование нормам удобных тесситур. Главные условия удобного звучания певческих голосов должны находиться в зонах рабочего диапазона и рабочих нот. *Рабочий диапазон* певческого голоса обычно имеет октавный интервал (например, у сопрано смешанного хора — от *фа* первой октавы до *фа* второй) и отличается от *полного диапазона* тем, что в нем отсутствуют верхние звуки диапазона (у сопрано — *соль* второй октавы и выше) и нижние (*ми* первой октавы и ниже)². Кроме того, существует понятие *рабочие ноты* (термин Н. М. Данилина), интервал которых — кварта-квинта-секста (в сопрановом голосе это секста от *ля* первой октавы до *фа* второй октавы). Использование в хоровых голосах рабочих диапазонов или рабочих нот уже само по себе гарантирует наличие в партитуре удобных тесситур. В этом случае хоровые партии поставлены в одинаковые условия, что обеспечивает создание *естественного* (не *искусственного*!) ансамбля. (См. таблицы на с. 77, 81, 87, 93—94.)

Перед тем как рассмотреть типологию аранжировки, ее определенные виды, отметим общие и типичные способы аранжи-

¹ См. там же. — С. 49.

² Дополним сказанное любопытными суждениями Н. А. Римского-Корсакова. Говоря о рабочих диапазонах, он в диапазоне певческого голоса выделял октаву, которую называл «нормальной или нормальным голосовым регистром». Римский-Корсаков считал, что в пределах этой октавы композитор может быть свободен в ведении голосовой мелодии без утомления слуха крайностями и без переутомления певца, и рекомендовал эту нормальную октаву для декламационного пения в речитативах. «Следующие ноты вверх, — продолжал Римский-Корсаков, — составляют тот запасный регистр, которым композитор может пользоваться для мелодических вершин; следующие в каждом из голосов за нормальной октавой ноты вниз составят подобный же низкий запасный регистр для выдающихся мелодических спусков или глубин. Держать голосовую мелодию сколько-нибудь продолжительно в пределах запасных регистров утомительно для певца и тяжело для слуха, касаться же их ненадолго или на момент, выходя из пределов нормальной октавы, желательно, так как в противном случае вокальная мелодия станет стесненной и ограниченной в пределах октавы» (*Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки*. — С. 157).

рования музыкального материала, использующиеся в практике хоровых дирижеров. Так, в своих наиболее простых случаях аранжировка может быть совершенно незначительна. Она будет походить на своеобразную ретушь, выражающуюся в добавлении (снятии) некоторых звуков, в переназначении функциональной роли использования той или иной партии в хоре. Такая ретушь — частый прием, которым пользуются практикующие хормейстеры. Зная досконально собственный коллектив, хормейстер аккуратно вносит изменения в хоровую партитуру. При этом в произведении не меняется ни фактура, ни авторское голосоведение, ни поэтический текст. Только отдельные мелодические обороты (фразы, мотивы) передаются (переназначаются) для исполнения другим хоровым группам для того, чтобы мелодическая линия была исполнена более ярко, выразительно и без чрезмерной перегрузки. В примере 5 партия первых альтов передана вторым сопрано, а партия вторых альтов — всей альтовой партии, что усиливает звучность мелодической фразы не только динамически, но и тембрально. Это может быть применено в том случае, когда альты женского (детского) трехголосного хора (CI, CII, A) малочисленны и в разделении (*divisi*) на AI, AII могут звучать ослабленно и недостаточно выразительно. Это наиболее распространенный способ аранжирования музыкального материала (пример 5).

Пример 5

П. Чесноков "Крестьянская пирушка"

Оригинал

Original musical score for "Крестьянская пирушка" by П. Чесноков. The score is for a three-part vocal setting (C, A.I, II). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The tempo/mood is marked *mf*. The lyrics are: "об-но - си - ла кру-гом с лас-кой де - вичь-ей." The melody is primarily in the Soprano (C) part, with the Alto (A.I, II) part providing harmonic support.

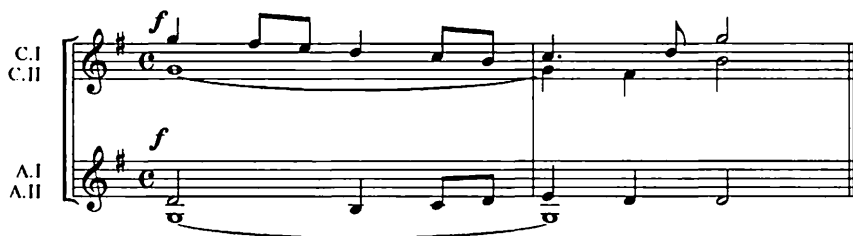
Вариант изложения

Variant musical score for "Крестьянская пирушка" by П. Чесноков. The score is for a three-part vocal setting (C.I, II, A). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The tempo/mood is marked *mf*. The lyrics are: "об-но - си - ла кру-гом с лас-кой де - вичь-ей." The melody is primarily in the Soprano (C.I, II) part, with the Alto (A) part providing harmonic support. This variant shows a redistribution of the vocal parts compared to the original.

Следует всегда помнить, что увеличение голосов в партитуре не должно быть самоцелью. «Нагромождение» аккордов не всегда

ясно прослушивается при исполнении. Нарочитая сложность может уводить от образно-художественных задач и, что практически важно, вызывает при разучивании дополнительные технические сложности, неадекватные художественным целям. Дополнительно отметим, что при четырехголосном изложении аккордов в однородном хоре чаще применяется тесное расположение, что обусловлено естественным звучанием хоровых голосов. В широком расположении аккорда (C1, C2, A1, A2) верхний голос (C1) нередко оказывается написанным высоко, нижний (A2) — слишком низко. В связи с этим рекомендуется применять трехголосные последовательности чаще четырехголосных, а иногда ограничиваться лишь одними двузвучиями (пример 6).

Пример 6



Отдельно следует сказать о вертикальных интервальных созвучиях, применяемых в хоровой аранжировке. Специфика хорового звучания такова, что все интервалы в удобных регистрах обычно звучат хорошо и благородно, даже те интервалы, например совершенные консонансы (кварты, квинты, октавы), которые кажутся пусто звучащими на фортепиано. В хоровых тембрах эти консонансы имеют совершенно иную окраску. Поэтому их можно свободно применять в двухголосных партитурах.

Аранжировки произведений для хора *a cappella* и с сопровождением должны различаться. Яснее и прозрачнее многоголосие звучит в сочинениях без сопровождения. Здесь иногда можно использовать крайние динамические нюансы без особого ущерба для ансамбля и строя, т.е. выявление многозвучной аккордовой фактуры будет связано в большей мере с понятием естественного звучания голосов. В сочинениях с сопровождением многоголосная хоровая фактура затеняется аккомпанементом, особенно если аккомпанемент просто дублирует хоровые голоса (т.е. хоровые голоса взяты из партии сопровождения). В литературе о хоровой аранжировке отмечается, что многозвучное хоровое изложение, дублированное равным аккомпанементом, не всегда бывает интересно по звучанию. В действительности аккомпанемент затеняет (скрадывает) хоровую звучность, и звучание

в целом получается массивное и тяжеловесное. Такой тип изложения применяется в тех случаях, когда требуется создать особый, смешанный колорит звучания, а также когда из-за громкой динамики хору необходима поддержка оркестрового сопровождения.

Еще один важный момент. В переложении одноголосного песенного произведения (или с небольшим количеством голосов) для многоголосного хора основной принцип аранжировки заключается в добавлении хоровых голосов. При этом следует заботиться о том, чтобы дописанные голоса, взятые из сопровождения или из гармонического окружения, были тесситурно удобны и изложены в тесном расположении, а также выражали характерную тембровую окраску хоровой партии. Определяя тесситурное удобство и естественность регистров, следует руководствоваться рекомендациями опытных дирижеров и композиторов. А. А. Егоров в книге «Основы хорового письма» писал: «Важнейшим условием создания партитуры хорового произведения является прежде всего безупречное знание правил гармонического голосоведения. Неправильное голосоведение в хоровом произведении влечет за собой разрушение звуковой (тональной) устойчивости как в отдельных партиях, так и во всем коллективе, изменяет самый характер хорового произведения, а иногда даже снижает его художественное качество»¹.

Дописанные хоровые голоса должны быть мелодически ясными, доступными для быстрого выучивания и в идеальном смысле сотканы из интонаций ведущей мелодии. С гармонической точки зрения голосоведение должно быть обусловлено ладовыми тяготениями. Иногда допускается написание голоса, «стоящего» на месте и не имеющего мелодического развертывания, в том случае, когда он является по сути гармоническим аккордовым звуком. Это применяется обычно в низких хоровых партиях. Н. А. Римский-Корсаков писал: «Правильное и умелое голосоведение в хорах есть важный залог чистого и верного исполнения. Недостатки голосоведения ведут к величайшим затруднениям для выучки, и часто самый опытный и прекрасный хор нельзя заставить не выйти из строя, если голосоведение неудовлетворительное. При хорошем голосоведении и приготовлении диссонансов самые резкие и необычные сочетания, быстрые и далекие модуляции исполняются сравнительно легко и уверенно»².

И наконец, применение в хоровых партитурах перекрещивания голосов (подробнее о перекрещивании голосов см. дальше) не должно быть случайным. Как пишет Н. А. Римский-Корсаков,

¹ Егоров А. А. Основы хорового письма. — Л., 1939. — С. 91.

² Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки. — С. 179—180.

•расположение хоровых партий, всегда желательное в нормальном порядке их тесситур, может быть нарушаемо лишь ненадолго, для выделения мелодических и декламационных фраз одного из голосов, перемещаемого выше своего соседнего голоса»¹. Прием перекрещивания несколько расширяет диапазоны средних хоровых партий, увеличивая простор мелодического движения. Ярким примером этого правила могут служить начальные такты «Немецкого реквиема» И. Брамса, где перекрещивание хоровых голосов строго следует правилам гармонии (пример 7).

Пример 7

И. Брамс. "Немецкий реквием"

The musical score is for the beginning of the German Requiem by Johannes Brahms. It features four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The vocal parts enter with the lyrics "Se - - lig sind, se - lig" in a declamatory style. The piano accompaniment consists of a simple harmonic pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand. The score is written in common time (C) and D major. The vocal parts are marked with *p* (piano) and *espress.* (espressivo). The piano accompaniment is marked with *pp* (pianissimo) and *p* (piano).

Se - - lig sind, se - lig
 Se - - lig sind, se - lig
 Se - - lig sind, se - lig
 Se - - lig sind, se -

pp *p*

¹ Там же. — С. 176.

sind, die da Leid tra - gen, denn sie
 sind, die da Leid tra - gen, denn sie
 sind, die da Leid tra - - - gen, denn sie
 lig sind, die da Leid tra - gen, denn sie

sol - len ge - tro-stet wer - - - den.
 sol - len ge - tro - stet, ge - tro-stet wer - den.
 sol - len ge - tro-stet, ge - tro-stet wer - den.
 sol - len ge - tro-stet, ge - tro-stet wer - den.

Необходимо отдельно отметить проблему распевности слова в контексте дописывания голосов партитуры. В этом отношении любопытно вспомнить слова Н.А. Римского-Корсакова: «Певучая мелодия, в истинном смысле этого слова, должна заключать в себе, в зависимости от темпа, достаточное количество протянутых нот; длинно протянутые ноты лучше менять одновременно со слогами текста. Одни короткие, чередующиеся одновременно со слогами текста, а также декламационные повторения нот не производят достаточного впечатления певучести и кажутся исполняемыми как будто отрывисто. Связанные лигой две или три короткие ноты на один и тот же слог дают уже впечатление певучести. Мелодические рисунки *legato* на один слог из большего числа нот требуют от композитора осторожности в употреблении в смысле декламации текста, а от исполнителя — большого искусства и гибкости пения (фиоритуры)». И далее Римский-Корсаков добавляет: «Не надо забывать, что не всякое слово допускает распев или фигуру в две, три и несколько нот. Например, невозможен и смешон распев слов «*который*», «*он*» и т. п. Распеву подлежат слова, как бы сами в себе заключающие некоторое лирическое настроение»¹.

Несмотря на то что приведенная цитата взята из раздела, описывающего распевность в сольном пении, она, бесспорно, может быть полезной в образовании распевных фраз в хоровой аранжировке.

Соединения хоровых голосов. В хоровом изложении простейшими естественными соединениями хоровых голосов являются унисонные соединения сопрано с альтами и теноров с басами. По словам Римского-Корсакова, «соединения эти придают силу и густоту получающемуся сложному тембру и служат для выделения мелодии в верхнем или нижнем голосе...»². Из этого следует вывод: использование в унисонном звучании однородных голосов предпочтительнее, что, впрочем, подтверждается многочисленными примерами из хоровой литературы. Следует отметить также использование унисонных соединений альтов и теноров. В таких случаях образуется, как указывает Римский-Корсаков, «сложный тембр своеобразного и несколько фантастического характера»³. Подобные соединения применяются часто. Яркими примерами такого смешанного тембра (соединение альтов и теноров) служат страницы «Всенощного бдения» С.В. Рахманинова, запев «Песни об Александре Невском» из кантаты С.С. Прокофьева, пьеса «На улицу!» из хорового цикла «Десять поэм» Д.Д. Шостаковича и др.

¹ Римский-Корсаков Н.А. Основы оркестровки. — С. 160—161.

² Там же. — С. 171.

³ Там же.

Унисонные соединения всех четырех голосов смешанного хора (С, А, Т, Б) — редчайшее явление. Этим необычным хоровым тембром, например, воспользовался А. П. Бородин в сцене затмения солнца в опере «Князь Игорь», чтобы передать предчувствие надвигающейся беды.

В смешанном хоре естественное и ровное звучание представляют октавные соединения пары голосов: высоких — сопрано и теноров и низких — альтов и басов. При исполнении определенной мелодической линии сопрано и тенора, равно как альты и басы, находятся в одинаковых тесситурных условиях, поэтому звучность этих пар голосов удовлетворительная. Октавные соединения однородных голосов — сопрано и альтов, теноров и басов используются большей частью в однородных хорах, при этом звучность таких октавных соединений обычно сопряжена с пением в разных регистрах и, как следствие — с тесситурными неудобствами. Октавные соединения одного хорового голоса (например, CI и CII, AI и AII и т. д.) используются редко при спокойной тихой динамике (пример 8). Чаще можно встретить октавные соединения в партии басов, когда октависты (или BII) дублируют басов (BI) октавой ниже; для выделения басового голоса композиторы выписывают октавные мелодические ходы, которые при наличии в хоре низких басов всегда производят замечательный эффект. Наилучшую звучность в смешанном хоре дает октавное соединение унисонов сопрано-альтов и теноров-басов; именно это соединение в хоровой практике называют октавным унисоном, что не совсем точно, правильное здесь говорить об октаве унисонов.

Пример 8

а) Октавы у сопрано и теноров возможны лишь при негромкой динамике

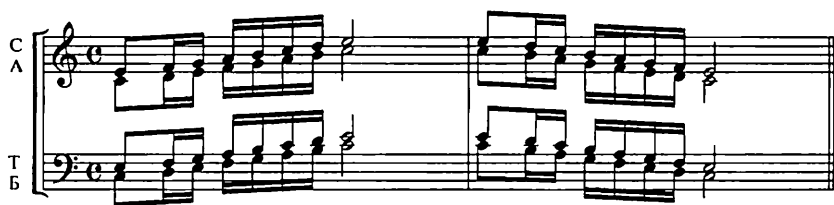
б) Такая фактура исполнима при любой звучности

The musical score is written for four voices: Soprano (C), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). It consists of two measures. In the first measure, the Soprano and Tenor parts are in octaves, marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Alto and Bass parts are silent. In the second measure, all four voices have a melodic line, with the Soprano and Tenor parts in octaves. The dynamic range for this measure is marked from piano (*p*) to fortissimo (*ff*).



Как видно, в смешанном хоре октавное удвоение женских голосов мужскими всегда имеет хорошую и ровную звучность. Удовлетворительно звучат терции сопрано и альтов, удвоенные в октаву терцией теноров и басов. В хормейстерском обиходе такая фактура зовется «ленточной» (пример 9).

Пример 9



Уже в аранжировке должны быть заложены предпосылки к правильному (логичному) разделению партий в хоре (*divisi*). Способ деления голосов избирается в зависимости от художественно-звуковых задач, как, например, выделение мелодической линии определенным хоровым голосом, или регистрово-тесситурных, т.е. исходя из вокальных удобств. Так, для образования в женских хорах трехголосных созвучий в относительно высокой тесситуре разделяются сопрано или тенора (C1, CII, A, TI, TII, B), в низкой тесситуре — альты или басы (C, AI, AII, T, BI, BII)¹ (приме-

¹ Сравните со словами Н.А. Римского-Корсакова: «Для деления хоровых голосов на первые и вторые при образовании хора, очевидно, руководствуются личными свойствами набираемых певцов, и голоса одного типа с несколько более высокой тесситурой причисляют к первым, а с более низкой — ко вторым». И далее: «Меццо-сопрано образуют в хорах вторых сопрано и первых альтов, а баритоны — вторых теноров или первых басов, сообразно с личными свойствами певцов и характером тембров их голосов, более или менее подходящих к тому или другому голосу-типу» (Римский-Корсаков Н.А. Основы оркестровки. — С. 176).

ры 10 и 11). Для выделения мелодического хода среднего голоса в трехголосном изложении применяется такое деление голосов: CI, CII+AI, AII или TI, TII+BI, BII. Способы разделения голосов могут меняться между собой, свободно переходя друг в друга¹. Последнее замечание представляется важным, так как в трехголосном изложении с развитыми мелодическими голосами может оказаться, что средний голос имеет трудные интервальные скачки, а также диапазон, превышающий рабочие границы диапазона хоровой партии. Все это в итоге может доставить тесситурные неудобства. В этом случае целесообразно распределить средний голос между двумя хоровыми партиями CII и AII, как это предложено в приведенном фрагменте «Ave Maria» Баха — Гуно (см. пример 12).

Пример 10

Д. Шостакович. "На улицу!"

Allegro molto $\text{♩} = 120$

на у - ли - цу, на у - ли - цу, на у - ли - цу!

на у - ли - цу, на у - ли - цу, на у - ли - цу!

-ли - цу, на у - ли - цу, на у - ли - цу!

Пример 11

М. Заринь. "Дул ветерочек"

Довольно медленно

Ма - ту - шка, что мне, что мне, ро - ди - ма - я?

Ма - ту - шка, что? Что мне, мать?

¹ См.: Римский-Корсаков Н.А. Основы оркестровки. — С. 176.

Бах—Гуно. "Ave Maria"

Трехголосное изложение — С.I, С.II, А

C.I,II *cresc. molto*
 Sanc - ta Ma - ri - - a,
 А *cresc. molto*

Трехголосное изложение — С.I, С.II, А.I, А.II

C.I,II *cresc. molto*
 Sanc - ta Ma - ri - - a,
 А.I,II *cresc. molto*

Ф.п. *cresc. molto*
 Fea *Fea *Fea *Fea

sanc - ta Ma - ri - a, Ma - ri - a,
f

sanc - ta Ma - ri - a, Ma - ri - a,
f

simile

p *cresc. molto*

o - - - ra pro no - bis, no - bis pec-ca-

p *cresc. molto*

o - - - ra pro no - bis, no - bis pec-ca-

p *cresc. molto*

to - ri-bus nuns et in ho - - - ra, in

to - ri-bus nuns et in ho - - - ra, in

ho - - - ra mor - tis nost - rae. A - - - -

dim.

dim.

dim.

men, a - - - - men.

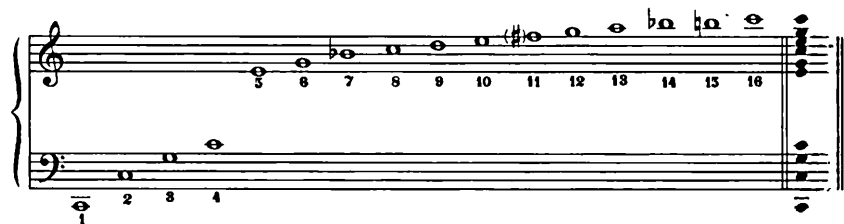
p *pp*

p *pp*

p *pp*

Аккордовые созвучия имеют различные уровни качества звучания в зависимости от расположения регистров. Так, если в низких регистрах мужского хора аккорды в тесном расположении звучат не всегда удовлетворительно и предпочтительнее применять аккорды в широком расположении, то в низких регистрах женского хора аккорды в тесном расположении обычно звучат хорошо. Причина этого явления кроется в специфике обертонового звукоряда (пример 13). Расположение хорового аккорда по своей вертикали должно производиться с учетом обертоновой шкалы. Аккорд, построенный на этой основе, будет иметь снизу более широкие интервалы, а сверху — более узкие. Такой аккорд всегда будет звучать полноценно и насыщенно (примеры 14 и 15).

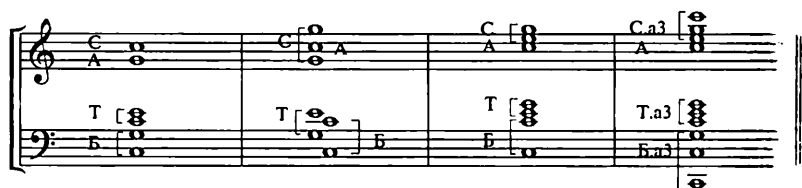
Пример 13



Пример 14



Пример 15



Если в хоровых аккордах между голосами имеются широкие интервалы, превышающие нормы обертоновой шкалы (например, более октавы), то на практике звучность этих аккордов будет требовать долгой работы в достижении уравновешенности и стриминга (пример 16).

Плохо Лучше Плохо Лучше Плохо Лучше

Плохо Лучше Плохо Лучше Плохо Лучше Плохо Лучше

Гармонические сочетания в хоре условно подразделяются на три вида расположения аккордов и именуются терминами *наслоение*, *перекрещивание* и *окружение*. Все три вида дают возможность получения интересных тембровых сочетаний. Наиболее распространенный в хоровой аранжировке вид — *наслоение* — представляет собой вариант распределения звуков аккорда в тесном расположении по степени высотного соотношения хоровых партий. В наслоении хоровой аккорд формируется путем сложения соседних хоровых голосов, например: в четырехголосном виде — $СI + CII + AI + AII$, $AI + AII + TI + TII$ или $TI + TII + BI + BII$, в трехголосном виде — $CI + CII + A$, $C + AI + AII$, $AI + AII + T$, $A + TI + TII$, $TI + TII + B$, $T + BI + BII$. Другие возможные сложения, как $CI + CII + TI + TII$ или $AI + AII + BI + BII$, встречаются сравнительно реже. Использование наслоения в аккордах, расположенных в крайних регистрах, нежелательно из-за возникающих тесситурных трудностей в выстраивании этих созвучий (пример 17).

Пример 17

редко маложелательно

С. I, II
А. I, II

Т. I, II
Б. I, II

Перекрещивание и окружение пришли в хоровую аранжировку из оркестровой инструментовки, где принцип смешения разнородных тембров в аккорде чрезвычайно важен. В хоровой практике перекрещивание и окружение используются сравнительно редко. **Перекрещивание** представляет собой такой вид смешения хоровых партий в аккорде, при котором соседние аккордовые звуки исполняются разнородными голосовыми партиями¹ (примеры 7 и 18). **Окружение** — вид, смешение хоровых партий, когда средние звуки аккорда исполняются однородной хоровой партией, но крайние звуки аккорда — другой голосовой партией. При этом чаще всего используются соседние хоровые партии, например сопрано и альты, альты и тенора, тенора и басы (пример 19). Хоровые аккорды при использовании наложения, перекрещивания и окружения обычно размещаются в тесном расположении с выдерживанием хоровых голосов в пределах их рабочих диапазонов.

Пример 18

П. Чайковский. "Без поры да без времени"

Музыкальный пример 18 из произведения П. Чайковского "Без поры да без времени". Написано для четырех голосов: сопрано I (C.I), сопрано II (C.II), альт I (A.I) и альт II (A.II). Музыка в G-мажоре, 4/4 такт. В первом такте все голоса поют "По - шу - тить за во - ро - та - ми,". Во втором такте — "по - иг - рать хо - ро - во - да - ми!". В нотации используются динамические markings *ff* и *f*.

Пример 19

Музыкальный пример 19, иллюстрирующий технику "Окружение". Показаны партии сопрано I, II (C.I, II) и альты I, II (A.I, II). Дashed box с надписью "Окружение" охватывает первый такт, где в аккорде средние звуки исполняются одной партией, а крайние — другой.

¹ Следует отметить, что Н. М. Данилин в письме Р. М. Глиэру (от 26 сентября 1937 г.) в связи с заказом обработок народных песен предостерегал последнего использовать в хоре перекрещивания, считая это сугубо оркестровым приемом (см.: Памяти Н. М. Данилина: Письма. Воспоминания // Сост. и ред. А. Наумов. — М., 1987. — С. 12).

Вопросы

1. Какими понятиями раскрываются основные характеристики музыкального произведения?
2. Какие позиции допускают вмешательство автора аранжировки в композиторский текст?
3. Что существенного несет в себе точное дублирование хоровых голосов аккомпанементом?
4. Какими свойствами должны обладать добавленные (дописанные) в произведении голоса?
5. Перечислите особенности унисонных и октавных соединений хоровых голосов.
6. Какими принципами следует руководствоваться при разделении партий в хоре?
7. Почему расположение хорового аккорда по вертикали должно учитывать свойства обертоновой шкалы?
8. Охарактеризуйте виды расположения хорового аккорда — наслоение, перекрещивание и окружение.

Задания

1. Допишите недостающие ноты в хоровых голосах (отмечено скобкой), исходя из фактуры фортепианного сопровождения (пример 20).

Пример 20

П. Чайковский. "Колыбельная песнь в бурю"

Moderato
mp

С. I, II Ах, уй-мись ты, бу - ря! Не шу-ми - те, е - ли!

А. I, II *mp* *Al*

A II

Moderato
p

Ф-п.

2. Произведите переназначение хоровых голосов (переаранжировка), используя принципиальную установку, — в хоровом составе имеются лишь С I, С II и А (пример 21).

В. Ребиков. "Люблю грозу"

С
А

Люб - лю гро - зу в на - ча - ле

ма - я, ког - да ве - сен - ний пер - вый гром,

3. Переаранжируйте хоровые аккорды, исходя из регистрово-тесситурных удобств. Используйте принцип разделения хоровых партий (*divisi*) (примеры 22а, 22б).

Пример 22а

Медленно

И. Дунаевский. "Колыбельная"

С
А
ТБ

Сон при - хо - дит на по - рог.

Пример 22б

"Сизокрылый голубь".
Чешская народная песня

Andante

С
А

Си - зо - кры - лый го - лубь

вьст - ся на - - - до мно - ю.

"По - ле - тим над ре - кой вдоль сто - рон -

- ки род - ной, ми - лый друг, с то - бо - ю".

4. Укажите виды расположения хорového аккорда: а) наслоение; б) перекрещивание; в) окружение (пример 23).

Пример 23

Наслоение Перекрещивание Окружение

IV. КОНКРЕТНЫЕ ПРИЕМЫ ХОРОВЫХ ПЕРЕЛОЖЕНИЙ. ТИПЫ ПЕРЕЛОЖЕНИЙ

1. Переложения с однородных хоров для смешанных хоров

Переложения с однородных хоров для смешанных хоров производятся путем октавного удвоения хорových голосов. В том случае, когда мелодия однородного хора дана в унисонном изложении, аранжированный вариант будет содержать октавное удвоение. Такая фактура чрезвычайно распространена в массовом хорovém исполнении, где октавное соединение унисонов женских и мужских голосов имеет яркое звучание.

Однородный хор	Смешанный хор
Сопрано + альты или тенора + басы →	┌ Сопрано + альты └ тенора + басы

В тех случаях, когда произведения, предназначенные для аранжировки, написаны для высоких голосов и, следовательно, имеют относительно высокие тональности для альтов и басов, может понадобиться транспонирование этого произведения примерно на терцию вниз (см. пример 24).

В переложениях с двухголосных однородных хоров для смешанных четырехголосных¹ мелодия верхнего голоса однородно-

¹ Обращаем внимание читателя на важный момент в связи с выдвинутыми И. Г. Лицвенко в «Практическом руководстве по хоровой аранжировке» понятиями количества голосов в хоре и количества хорových партий. Следуя позиции Лицвенко, различаются «реальное двух- и трехголосие и такое же количество хорových партий. Например, двухголосие в однородном хоре исполняют две партии, а в смешанном — четыре, хотя реально звучат два голоса, так как женские

го хора передается высоким голосам смешанного хора — сопрано и тенорам (октавой ниже), а мелодия нижнего голоса однородного хора — низким голосам — альтам и басам (также октавой ниже). В случае переложения с однородного мужского хора на смешанный мелодия верхнего голоса передается сопрано (октавой выше) и тенорам, мелодия нижнего голоса — альтам (октавой выше) и басам.

Однородный хор	Смешанный хор
Сопрано или тенора → Альты или басы →	Сопрано + тенора Альты + басы

Пример 24

И. Дунаевский. "Московские огни"

Оригинал

Быстро *cresc.*

СТ
А Б

Ко - гда во - круг смер - ка - ет - ся, на

Вариант аранжировки с транспонированием вниз на м.3

Быстро *cresc.*

С
А

Ко - гда во - круг смер - ка - ет - ся, на

cresc.

Т
Б

го - род наш взгля - ни — по - всю - ду за - го -

го - род наш взгля - ни — по - всю - ду за - го -

голоса поют в октаву с мужскими голосами Отсюда названия — двухголосный смешанный хор, трехголосный смешанный хор» (М., 1962. — С. 11). Мы не разделяем этого положения и, чтобы не путаться в количестве голосов и количестве хоровых партий, рассматриваем далее мелодические голоса и исполняющие их хоровые партии в равных количествах.

- ра - ют - ся мос - ков - ски - е ог - ни.

- ра - ют - ся мос - ков - ски - е ог - ни.

Следует обратить особое внимание на октавное транспонирование хоровых голосов. Такая фактура лежит в области естественных голосовых тесситур и способствует нормальному тембровому звучанию (пример 25).

Пример 25

С
А

Г
Б

Бе - ло - ли - ца, кру - гло - ли - ца

МИКРОПРАКТИКУМ

Проанализируйте пример 26.

Пример 26

"Белолица, круглолица"

Обработка А. Юрлова

Оригинал

Не спеша

Бе - ло - ли - ца, кру - гло - ли - ца

Переложение для четырехголосного смешанного хора

Не спеша

Бе - ло - ли - ца, кру - гло - ли - ца

крас - на - я де - ви - - - ца при до - ли - нуш -

крас - на - я де - ви - - - ца при до - ли - нуш -

-ке сто - я - ла, ка - ли - ну ло - ма - ла.

-ке сто - я - ла, ка - ли - ну ло - ма - ла.

ЗАДАНИЕ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

Сделайте переложение с двухголосного однородного хора на четырехголосный смешанный хор (пример 27).

Пример 27

"Уж вы, ночки". Русская народная песня

Запись М. Пятницкого

Moderato

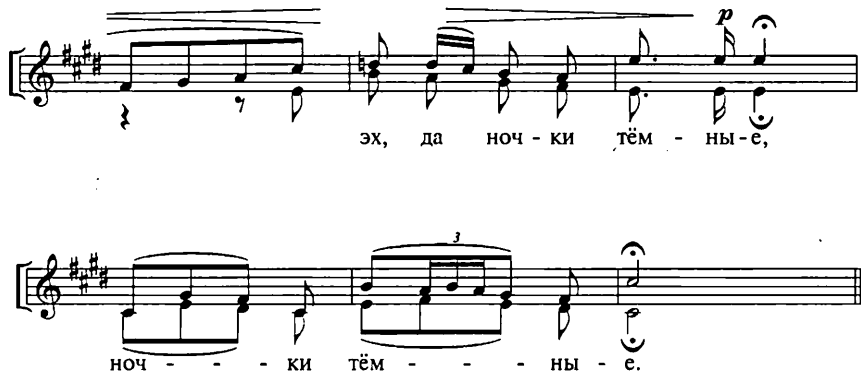
Запевала

Весь хор

mf

Э - эх, да уж вы но... Уж вы

но - чи да мо - и ноч-ки те... Э - - -



Переложение двухголосных (с элементами трехголосия) произведений для смешанного хора

Двухголосие с элементами трехголосия в однородном хоре переносится на смешанный хор несколькими способами. Первый способ избирается для аранжировки на малый состав смешанного хора и заключается в том, что верхний и нижний голоса однородного хора распределяются в смешанном хоре сообразно регистру и тесситуре, т.е. высоким (С,Т) и низким (А,Б) голосам, а возникающий третий голос (он непостоянен, но мы рассматриваем его как средний голос) получает в смешанном хоре самостоятельную партию без удвоения (см. пример 28). Другой способ, применяемый в аранжировке для большого состава хора, заключается в том, что оригинальная двух-, трехголосная фактура однородного хора дублируется октавой выше или ниже в зависимости от первоначального варианта в смешанном хоре. Возникающий средний голос образуется посредством *divisi* в партиях (см. пример 29). Как видно из примера, в этом случае количество голосов смешанного хора удваивается.

Переложение с трехголосного однородного хора для смешанного хора

Переложение с трехголосного однородного хора для смешанного осуществляется также двумя способами, идентичными описанным ранее.

Первый способ, применяемый обычно для малого состава хора, отличается тем, что один из голосов однородного хора удваивается, два других передаются оставшимся партиям.

"Соловей мой, соловей".**Русская народная песня**

В оригинале — для трех альтов
в тональности *cis-moll*

С задором

С
А. I
А. II

Со - ло - вей мой, со - ло - вей, эх и

С задором

Аранжировка для смешанного хора.
Партия сопрано дублируется тенорами

С
А
Т
Б

Со - ло - вей мой, со - ло - вей, эх и

го - ло - сис - тый, мо - ло - дой, не да - ешь ты, со - ло -

го - ло - сис - тый, мо - ло - дой, не да - ешь ты, со - ло -

- вей, спать да Марь - юш - ке мо - ей.

- вей, спать да Марь - юш - ке мо - ей.

Пример 29

"Ой, да пыльна эта дороженька".
Русская народная песня (фрагмент)

Довольно медленно

Оригинал

Т. I
Т. II

Б

Э - та до - ро - жень - ка, ой, да пыль - ю

Переложение для смешанного хора
 большого состава с удвоениями и
 транспонированием вниз на м.3

Довольно медленно

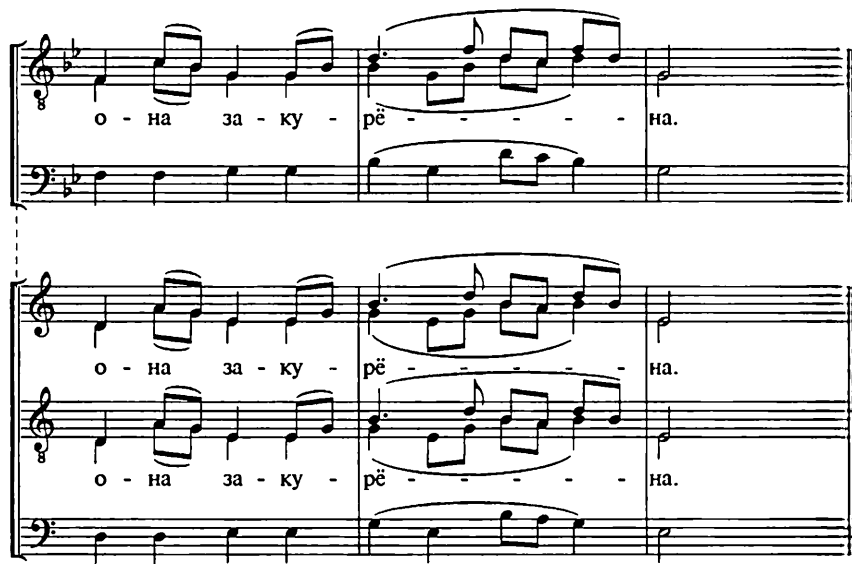
С
А

Т. I
Т. II

Б

Э - та до - ро - жень - ка, ой, да пыль - ю

Э - та до - ро - жень - ка, ой, да пыль - ю



Например:

Однородный трехголосный хор	Смешанный четырехголосный хор малого состава
Сопрано I (тенора I) →	Сопрано + тенора
Сопрано II (тенора II) →	Альты
Альты (басы) →	Басы

Сопрано (тенора) →	Сопрано + тенора
Альты I (басы I) →	Альты
Альты II (басы II) →	Басы

Второй способ (для большого состава) — удваивается в октаву высокий (С и Т) и средний (А, ТII или БI) голоса, нижний голос не удваивается (см. пример 30).

Однородный трехголосный хор	Смешанный четырехголосный хор большого состава
Сопрано I (тенора I) →	Сопрано + тенора I
Сопрано II (тенора II) →	Альты + тенора II
Альты (басы) →	Басы

Сопрано (тенора) →	Сопрано + тенора
Альты I (басы I) →	Альты + басы I
Альты II (басы II) →	Басы

Пример 30

"Ты, река ли, моя реченька".
Русская народная песня

Медленно
Запевала
p

Весь хор
p

Оригинал

С. I
С. II
А

Ты, ре - ка ли, мо - я ре - чень - ка,

Медленно
Запевала
p

Переложение первым способом
Весь хор
p

С
А

Ты, ре - ка ли, мо - я ре - чень - ка,

Т
Б

Медленно

Переложение вторым способом
Весь хор
p

С
А

Ты, ре - ка ли, мо - я ре - чень - ка,

Т
Б. I
Б. II

Н. А. Римский-Корсаков писал: «Чисто гармоническое хоровое сложение в четырехголосном смешанном хоре является наиболее естественным и звучным при широком расположении гармонии, в котором сила звучности четырех разнородных голосов распределяется наиболее равномерно.

Для получения же тесного расположения аккорда с ровной и полной звучностью, в особенности при *forte*, прибегают к разделению голосов следующим образом:

Сопрано I
Сопрано II
Альты

Тенора I
Тенора II
Басы I
Басы II

Три верхних гармонических голоса, поручаемые двум сопрано и альту, повторяются октавою ниже двумя тенорами и первым басом, а нижний голос гармонии достается на долю второго баса; следовательно, тенора поют в октаву с сопрано, первый бас с альтом, а второй бас самостоятельно¹. Звучность получается полная и сильная»².

ЗАДАНИЕ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

Сделайте переложение с трехголосного однородного хора для смешанных хоров малого и большого составов (пример 31).

Пример 31

"По улице мостовой". Русская народная песня

Не очень скоро

По у - ли - це мо - сто - вой,

по ши - ро - - - кой, стол - бо - вой шла де -

- ви - ца за во - дой, за хо - лод - ной клю - че - вой.

¹ Сравните рассмотренную здесь модель распределения хоровых голосов Н.А. Римского-Корсакова с системой П.Г. Чеснокова, в которой 9(!) хоровых партий. Модель распределения хоровых голосов Н.А. Римского-Корсакова ориентирована на оперно-хоровую фактуру, т.е. на звучание хора в сопровождении оркестра. Система П.Г. Чеснокова основывается на традициях хорового пения без сопровождения, когда звучность хора не затенена сопровождением и обна-руживает в спокойной динамике 9 хоровых голосов — сопрано I, сопрано II, альты I, альты II, тенора I, тенора II, басы I, басы II, октависты.

² *Римский-Корсаков Н.А. Основы оркестровки. — С. 171—174.*

Переложения с однородного хора для смешанного хора

Переложения с четырехголосного однородного хора для смешанного хора бывают трех видов:

- 1) для четырехголосного смешанного хора с широким расположением голосов;
- 2) для большого смешанного хора с удвоениями;
- 3) для четырехголосного смешанного хора с сохранением расположения аккорда.

В переложениях первого и второго видов — с четырехголосного мужского хора для четырехголосного смешанного — передача голосов производится следующим образом: первый вид (пример 32а), второй вид (с удвоениями) (пример 32б).

Пример 32

а

Первый вид

б

Второй вид

Следует отметить, что удвоения голосов могут быть использованы как постоянно, так и эпизодически и, кроме того, в сочетании с обычным четырехголосным изложением (т.е. первым видом); оба вида могут сменять друг друга в зависимости от фактурных особенностей оригинала и художественно-исполнительских задач.

Также производится переложение с четырехголосного женского хора на четырехголосный смешанный (примеры 33а, 33б).

Пример 33

а

Первый вид

б

Второй вид

Переложения третьего вида — с однородного хора для смешанного — осуществляются таким образом, что расположение аккордов остается прежним, т.е. переносов отдельных голосов ок-

тавой выше или ниже, как это было в первом и втором видах, нет. Но при этом обычно применяется транспонирование: в переложениях с мужского хора для смешанного оставить прежнюю тональность невозможно, и поэтому материал транспонируется на ч. 5—м. 6 вверх (пример 34); в переложениях с женского хора для смешанного материал транспонируется на б. 3—ч. 4 вниз (см. пример 35).

Пример 34

М. Парцхаладзе. "Край прекрасный"

Оригинал

Т

Б

Ты, край наш ве - ли - ча - вый,

Переложение для смешанного хора
с транспонированием вверх на ч. 5

С
А

Т
Б

Ты, край наш ве - ли - ча - вый,

Т

Б

край пре - крас - - ный, зву - чишь для серд - ци

С
А

Т
Б

край пре - крас - - ный, зву - чишь для серд - ци

див - ной пес - ней ты, ле - ген - дой

див - ной пес - ней ты, ле - ген - дой

доб - ро - ю, вол - шеб - ной сказ - кой.

доб - ро - ю, вол - шеб - ной сказ - кой.

ЗАДАНИЕ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

Сделайте переложения нижеследующих произведений, применяя различные способы:

с мужского четырехголосного для смешанного первым способом (см. пример 36);

с мужского четырехголосного для смешанного вторым способом (см. пример 37);

с мужского четырехголосного для смешанного третьим способом (см. пример 38);

с женского четырехголосного для смешанного первым способом (см. пример 39);

Н. Римский-Корсаков. "Последняя туча рассеянной бури..."

Andante quasi allegretto

Оригинал

Музыкальный фрагмент для смешанного хора с транспонированием вниз на 6.3. Фрагмент состоит из пяти голосов: C. I, C. II, A. I, A. II и общего хора. Темп: Andante quasi allegretto. Динамика: *p* (piano). Орнаментация: *dolce* (мягко). Ключ: F# (Ф#). Ритм: 6/8. Текст: По - след - ня - я ту - - - ча рас -

Переложение для смешанного хора
с транспонированием вниз на 6.3

Andante quasi allegretto

Музыкальный фрагмент для смешанного хора с транспонированием вниз на 6.3. Фрагмент состоит из пяти голосов: C, A, T, B и общего хора. Темп: Andante quasi allegretto. Динамика: *p* (piano). Ключ: F# (Ф#). Ритм: 6/8. Текст: По - след - ня - я ту - - - ча рас -



-се - - ян-ной бу - ри! Од - на ты не -
 -се - ян - ной бу - ри! Од - на ты не-сешь-ся по
 -се - ян - ной бу - ри! Од - на ты не -
 -се - - ян-ной бу - ри! Од - на ты не -



-се - - ян-ной бу - ри! Од - на ты не -
 -се - ян - ной бу - ри! Од - на ты не-сешь-ся по
 -се - ян - ной бу - ри! Од - на ты не -
 -се - - ян-ной бу - ри! Од - на ты не -

-сешь - ся по яс - ной ла - зу - ри,
 яс-ной ла - зу-ри, по яс - - - - ной ла - зу-ри,
 -сешь - ся по яс-ной ла - зу-ри, од - на ты
 -сешь - - ся по яс - ной ла - зу - ри,

-сешь - ся по яс - ной ла - зу - ри,
 яс-ной ла - зу-ри, по яс - - - - ной ла - зу-ри,
 -сешь - ся по яс-ной ла - зу-ри, од - на ты
 -сешь - - ся по яс - ной ла - зу - ри,

Пример 36

"У ворот, ворот батюшкиных". Русская народная песня

Обработка М. Мусоргского

Оживленно, шутливо

Т *p* У во - рот, во - рот, во - рот,
 Б *p*

во - рот ба - тюш - ки - ных, ой, Ду - най,

мой Ду - най, ве - се - лый Ду - най!

Пример 37

Ц. Кюи. "Колыбельная".
Соч. 88 № 6

Ба - ю, ба - юш - ки, ба - ю, Ба - ю, ба - ю, бай,

не ло - жи - ся на кра - не ло - жи - ся на кра - не ло - жи - ся на кра - не ло - жи - ся на кра -

- ю. Ба - ю, бай, ба - ю, бай, бай. - ю. Бай, ба - ю, бай, бай. - ю. Ба - ю, бай, ба - ю, бай, бай. кра - ю. Ба - ю, бай.

Ф. Шуберт. "Далекой"

Медленно

Т *tr*

Всег - да ты мне же - лан - - на, о

Б *tr*

друг да - ле - кий мой, и в ут - ра час ту -

pp

- ман - ный, и взвезд - ный час ноч - ной.

pp

В. Самарин. "Песнь реке Ижме"

Non allegro

С *tr*

Пти - ца кач - ну - лась на вет - ке,

А *tr*

Пти - - - ца на вет - ке,

слу - ша - ет тре - ли ре - ка.

тре - - - ли ре - ка.



Ц. Кюи. "Гроза"

Più mosso $\text{♩} = 116$

С

mf

А

mf

Про - нес - ла - ся ту - ча, не - бе - са си -

- не - ют, и лу - га цве - та - ми яр - ки - ми пест -

mf

mf

- ре - ют, и гро - зы как буд - то во - все не бы -

dim.

- ва - ло. Всё, как преж - де, ти - хо и спо -

dim.

riten.

ppp

- кой - но, спо - кой - но ста - ло.

ppp

И. Брамс. "Мельничиха"

Allegro

C. I
C. II

Как мель - ни - ца быст - ро вра - ща - ет под

A. I
A. II

Как мель - ни - ца быст - ро вра - ща - ет под

вет - ром кры - ла - ми всю ночь! Под

вет - ром кры - ла - ми всю ночь! Под ли - по - ю

ли - по - ю си - дя, ры - да - - - ет пре -

си - - - дя, ры - да - - - ет пре -

-кра - сна - я мель - ни - ка дочь. "Вой,

-кра - сна - я мель - ни - ка дочь. "Вой,

ве - тер, вой, ве - тер, сви - ре - - - по, сви -

ве - тер, вой, ве - тер, сви - ре - - - по, сви -

-сти вдоль род - но - го кры - ла! Я

-сти вдоль род - но - го кры - ла! Я клят - вам по -

клят - вам по - ве - ри - ла сле - - - по, я

-ве - - - ри - ла сле - - - по, я

глу - пым ре - бен - ком бы - ла\".

глу - пым ре - бен - ком бы - ла\".

Переложения для неполного смешанного хора

Понятие «неполный смешанный хор» можно рассматривать как сложение хоровых голосов: *сопрано* + *альты* + *юношеские голоса*, что применяется в школьной хоровой практике. Юношеские голоса не могут использоваться как взрослые мужские голоса ни по силе звука, ни по объему, так как имеют ограниченный диапазон — от *до* малой октавы до *ре*, *ми-бемоль* первой октавы и негромкую звучность. В переложениях для неполного смешанного хора деление (*divisi*) юношеской партии лучше не предусматривать. Для

образования полного аккорда можно делить сопрановую и альт-вовую партии. Переложение произведений с однородного хора для неполного смешанного осуществляется по тем же принципам, как и для полного смешанного хора.

ЗАДАНИЕ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

Сделайте переложение для неполного смешанного хора произведения «Хатынь» И. Лученка (пример 42).

Пример 42

И. Лученко. "Хатынь"
Обработка В. Самарина

Умеренно, скорбно

Хор

Ф-п.

p

1.3a-

rit. a tempo

% - сты - ли в су - ро - вом мол - ча - нье ле - са.
 ми - ром ве - ка бу - дут плыть об - ла - ка,

Как
на

Закр. ртом

ру - ки сго - рев - ших тор - чат в не - бе - са
 зем - лю ро - ня - я дож - ди - ком си - ним

тру - бы пе - чей Ха - ты - ни,
 сле - зы де - тей Ха - ты - ни,

тру - бы пе - чей Ха - ты - ни.
 сле - зы де - тей Ха - ты - ни.

"Динь, Динь", — сто — нет
 "Динь, Динь", — сто — нет Ха-тынь,

боль — ю лю — дей,
 боль — ю лю-дей ды — мит — ся,

зво — на-ми, сто — на-ми сно — ва Ха-тынь
 звон, стон

в на — ши серд-ца сту — чит — ся.
 в нас сту — чит — ся.

1. Над 2.

//-чит - ся.

Стой, че-ло-век! Мо - ре, за-стынь! За -

-мри - те в по-ле - те, пти - цы!

Смoт - рит Ха-тынь, смoт - рит Ха-тынь

веч - ным ог-нем нам вли - ца,

смoт - рит жи - вым нам вли - ца.

А!

A!

A!

3

3

3

A!

A!

3

cresc.

rit.

A!

A!

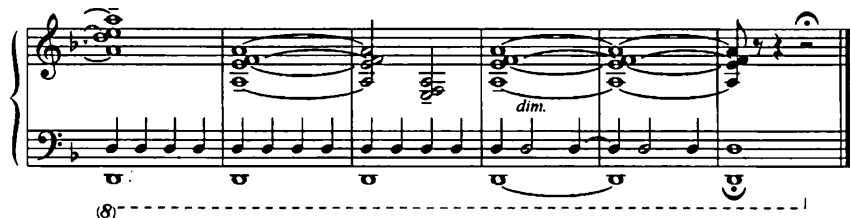
Tempo I



2.3а// -ты -ни.

p sub.

8



2. Переложения со смешанного хора для однородных хоров

В том случае, когда однородные группы смешанного хора написаны в унисон или в два голоса, при этом мужские голоса дублируют женские октавой ниже, смешанные хоры перекладываются для однородных хоров с сохранением фактуры однородных голосов по партитуре смешанного хора. Обычно переложения делаются в первоначальной тональности. Такая фактура встречается в массово-песенных жанрах и представляется ярко звучащей, если расположение голосов выдержано в рамках удобных тесситур (пример 43).

Пример 43

Д. Кабалевский. "Народные мстители"

Оригинал

Allegro con brio

за - ня - той вра -

С. 1
А. Е - дет по зем - ле ро - ди - мой, за - ня -

Т. Б.

Переложение для
женского хора

Allegro con brio

за - ня - той вра -

С. 1
С. II. Е - дет по зем - ле ро - ди - мой, за - ня - той вра -

А. за - ня -

-га - ми,

-той вра - га - ми, пар - ти - зан не - у - ло - ви - мый

-га - ми, пар - ти - зан не - у - ло - ви - мый

-той вра - га - ми,

с вер - ны - ми дру - зья - ми.

с вер - ны - - - ми дру - зья - ми. Е - дет

с вер - ны - ми дру - зья - ми. Е - дет

с вер - ны - - - ми дру - зья - ми.



Переложения с четырехголосного смешанного хора для четырехголосных однородных хоров с сохранением фактуры партитуры смешанного хора

Понятие «сохранение фактуры партитуры смешанного хора» (терминология И.Г.Лищвенко) подразумевает перенесение из партитуры смешанного хора в партитуру однородного хора гармонической фактуры с неизменным расположением аккордов (тесным или широким). Такие переложения с четырехголосного смешанного хора для четырехголосных однородных хоров выполняются редко и лишь в тех случаях, когда крайние голоса смешанного хора имеют ограниченный диапазон и помещаются в диапазоне однородного хора.

Переложение партитуры смешанного хора для однородного производится по следующему принципу:

Смешанный хор	Однородный хор
Сопрано→	СІ или ТІ
Альты→	СІІ или ТІІ
Тенора→	АІ или БІ
Басы→	АІІ или БІІ

Оригинальную тональность в аранжированном произведении обычно сохранить не удастся, иначе однородные хоры могут звучать низко. В этих случаях применяется транспонирование на терцию или кварту вверх, учитывая объемы певческих диапазонов женского хора (пример 44).

Пример 44

Я. Аркадельт. Мадригал
Оригинал

can -

C
A

Il bian - - - coe dol - ce cin - go can -

Il bian - - - coe dol - ce cin - go can -

T
B

Переложение для женского хора
в оригинальной тональности

can -

C. I
C. II

Il bian - - - coe dol - ce cin - go can

Il bian - - - coe dol - ce cin - go can

A. I
A. II

Переложение для женского хора
на кварту выше

can

C. I
C. II

Il bian - - - coe dol - ce cin - go can

Il bian - - - coe dol - ce cin - go can

A. I
A. II

tan - do mo - re. Ed io pian - gen -

tan-do mo - - re. Ed io pian - gen -

tan - do mo - re. Ed io pian - gen -

Ed io pian - gen -

tan - do mo - re. Ed io pian - gen -

tan-do mo - - re. Ed io pian - gen -

tan - do mo - re. Ed io pian - gen -

Ed io pian - gen -

tan - do mo - re. Ed io pian - gen -

tan-do mo - - re. Ed io pian - gen -

tan - do mo - re. Ed io pian - gen -

Ed io pian - gen -

tan - do mo - re. Ed io pian - gen -

tan-do mo - - - re. Ed io pian - gen -

tan - do mo - re. Ed io pian - gen -

Ed io pian - gen -

do guing' al fin del vi - ver mi - o.

do guing' al fin del vi - ver mi - o.

do guing' al fin del vi - ver mi - o.

do guing' al fin del vi - ver mi - o.

ЗАДАНИЕ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

Аранжируйте следующие партитуры:

со смешанного хора для женского хора (пример 46);

Пример 46

Н. Мясковский. "Воспоминание"

Переложение К. Ольхова

Не спеша, просто

p

(закр. ртом)

p

(закр. ртом)

p

(закр. ртом)

p

(закр. ртом)



со смешанного хора для мужского хора (пример 47).

Пример 47

А. Алябьев. "Прощание с соловьем на севере"

Andante

sol

С А

У - ле - тай, наш со - ло - вей,

Т Б

sol

с хлад - на се - ве - ра ско - рей.

От -дох - ни в стра - не род - ной

От -дох - ни в стра - не

пос - - - ле бу - ри ро - - ко - вой.

tutti Ты про - сти, наш со - ло - вей, ты про -

tutti -сти, наш со - - - ло - вей, со - ло - вей!

ff

Переложения с четырехголосного смешанного хора полифонического склада для четырехголосных однородных хоров

Переложения произведений полифонического склада с четырехголосного смешанного хора для четырехголосных однородных хоров производятся по следующей схеме:

Смешанный хор	Однородный хор
Сопрано→	СІ или ТІ
Альты→	АІ или БІ
Тенора→	СІІ или ТІІ
Басы→	АІІ или БІІ

Для переложения указанным способом выбираются произведения имитационной и контрастной полифонии; четырехголосные фуги перекладывать нецелесообразно. При этом следует поза-

ботиться о сохранении мелодических линий во всех голосах (пример 48).

Смешанный прием переложения. Четыре способа переложения с четырехголосного смешанного хора для однородных хоров

Смешанный прием переложения наиболее распространенный в переложении смешанных партитур гармонического и подголосочного склада. Смешанным он называется потому, что позволяет одновременно использовать от двух до четырех способов переложения.

Пример 48

Г. Фарнаби. Мадригал
Оригинал

С

Пэрс тан-цу - ет с Пет-ро - нел -

А

Пэрс тан-цу - ет с Пет - ро -

Т

Пэрс тан-цу - ет

Б

Пэрс тан-

Переложение для женского хора

С. I

Пэрс тан-цу - ет с Пет-ро - нел -

С. II

Пэрс тан-цу - ет

А. I

Пэрс тан-цу - ет с Пет - ро -

А. II

Пэрс тан-

-лой та - нец мод - ный "ла дун - сел - ла".

-нел - лой та - нец мод - ный "ла дун - сел - - - ла".

с Пет - ро - нел - лой та - нец мод - ный "ла дун - сел - ла".

-цу - ет с Пет - ро - нел - лой.

-лой та - нец мод - ный "ла дун - сел - ла".

с Пет - ро - нел - лой та - нец мод - ный "ла дун - сел - ла".

-нел - лой та - нец мод - ный "ла дун - сел - - - ла".

-цу - ет с Пет - ро - нел - лой.

Первый способ переложения заключается в том, что некоторые разделы произведения аранжируются с пропуском или перемещением отдельных звуков в аккордах по нижеследующей схеме:

Смешанный хор	Однородный хор
Сопрано→	СІ или ТІ
Альты→	АІ или БІ
Тенора→	СІІ или ТІІ
Басы→	АІІ или БІІ

В переложениях для женского хора теноровый и басовый голоса транспонируются на октаву вверх, а в переложениях для

мужского хора сопрано и альты транспонируются на октаву вниз. При этом теноровый голос, становясь СII или TII, не может быть выше, чем ведущая мелодия в верхнем сопрановом голосе. Следовательно, в тех случаях, когда в мелодии тенора возникают звуки, перекрывающие основной сопрановый голос, то они передаются более низкому голосу или пропускаются. В свою очередь, альтовый голос, переходящий в AI или BI, может иногда занимать в аккорде место нижнего голоса (AII или BII). Басовый голос может: стать AII или BII; переместиться в один из средних голосов; быть пропущен. Таким образом, отдельные звуки аккордов смешанного хора в переложении могут перемещаться (в зависимости от расположения аккорда) или пропускаться. В данном случае аранжировщик сталкивается с проблемой изменения расположения аккорда и вида его обращения: принято заменять сектаккорд (в первоначальном тексте) основным видом аккорда и наоборот, но не допускается использовать квартсектаккорды, если они по своему положению не являются вспомогательными, проходящими или кадансовыми.

Второй способ переложения заключается в том, что некоторые разделы (отрезки) произведения аранжируются по следующей схеме:

Смешанный хор	Однородный хор
Сопрано→	CI или TI
Альты→	CII или TII
Тенора→	AI или BI
Басы→	AII или BII

При этом верхние три голоса — С, А, Т, записанные в оригинале в тесном расположении, не транспонируются, а нижний голос Б транспонируется на октаву вверх. Обычно это происходит тогда, когда расстояние между тенором и басом в первоначальном тексте больше октавы (если расстояние между Т и Б меньше октавы, в переложении возможно перекрещивание голосов, т.е. мелодический голос Б → AII (или BII) окажется выше Т → AI (или BI).

Следует добавить, что в переложениях произведений смешанным приемом возможно транспонирование в другие, более удобные тональности.

МИКРОПРАКТИКУМ

Проанализируйте пример 49.

П. Чайковский. "Ночевала тучка"

Moderato

Оригинал

С I
А I
Т I
Б I

Но - че - ва - ла туч - ка зо - ло - та - я

Moderato

Переложение И. Лицвенко

С I
С II
А I
А II

Но - че - ва - ла туч - ка зо - ло - та - я

на гру - ди у - те - са ве - ли - ка - на;

на гру - ди у - те - са ве - ли - ка - на;

ЗАДАНИЕ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

Аранжируйте для женского хора следующие произведения, применив первый и второй способы переложения (см. примеры 50, 51).

Третий способ переложения заключается в том, что некоторые разделы (отрезки) произведения аранжируются с перенесением из партитуры смешанного хора в партитуру однородного гармонической фактуры с неизменным тесным расположением аккордов. Это происходит в тех случаях, когда мужские голоса написаны в верхних регистрах, а женские — в среднем или низком. Такой способ переложения дает гармонически полную фактуру хора.

Смешанный хор	Однородный хор
Сопрано→	СІ или ТІ
Альты→	СІІ или ТІІ
Тенора→	АІ или БІ
Басы→	АІІ или БІІ

Пример 50

"Ой, роща, роща". Литовская народная песня
Обработка М. Чюрлёниса

Largo

Ой, ро-ща, ро-ща, ой, ты, зе-ле-на-я, пол-на кра-

-си - вых пта - шек, пол-на кра - си - вых птах.

И. Стравинский. "Ave Maria"

♩ = 72

C A T B

A - - - - - ve Ma - ri - a,

gra - - - - ti - a ple - na, do - mi -

nus te - cum: be - ne - dic - ta tu in mu - li -

e - ri - bus, et be - ne - dic - tus

fruc - tus vent - ris tu - i Je - sus.

Следует заметить, что при третьем способе переложения необходимо применять транспонирование и, меняя тональность сочинения, выбирать удобные голосовые тесситуры.

МИКРОПРАКТИКУМ

Проанализируйте следующий пример. Обратите внимание на предельно низкие тесситуры альтовых партий (см. пример 52).

ЗАДАНИЕ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

Аранжируйте следующие произведения, применяя первый, второй и третий способы переложения (см. примеры 53, 54).

Четвертый способ переложения заключается в том, что некоторые разделы (отрезки) произведения аранжируются по схеме:

Смешанный хор	Однородный хор
Сопрано→	СІ или ТІ
Альты→	СІІ или ТІІ
Тенора→	АІІ или БІІ
Басы→	АІ или БІ

Пример 52

Б. Барток. Вокализ
Переложение П.Левандо

Largo
mf

Score for mixed choir (C, A, T, B) in 2/2 time, key of D major. The tempo is Largo and the dynamic is mezzo-forte (mf). The melody is simple and folk-like, with a long note in the Tenor part in the third measure.

Переложение для женского хора

Largo
mf

Score for women's choir (C.I, C.II, A.I, A.II) in 2/2 time, key of D major. The tempo is Largo and the dynamic is mezzo-forte (mf). The melody is the same as the mixed choir version, with a long note in the Alto I part in the third measure.

poco rit.

First system of a musical score in G major (one sharp). It consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The music is in 4/4 time and features a tempo marking of 'poco rit.' at the end of the system.

poco rit.

Second system of the musical score, continuing from the first system. It consists of four staves in the same key signature and time signature. The music continues with a tempo marking of 'poco rit.' at the end of the system.

Un poco più mosso



First system of a musical score in G major (one sharp). It consists of four staves. The first staff begins with a forte (*f*) dynamic and a half note G4. The second staff has a half rest. The third staff has a half rest. The fourth staff has a half note G2. In the second measure, the first staff has a half note A4, the second staff has a half rest, the third staff has a half rest, and the fourth staff has a half note A2. In the third measure, the first staff has a half note B4, the second staff has a half rest, the third staff has a half rest, and the fourth staff has a half note B2. In the fourth measure, the first staff has a half note C5, the second staff has a half note G4, the third staff has a half note G4, and the fourth staff has a half note C3. In the fifth measure, the first staff has a half note D5, the second staff has a half note A4, the third staff has a half note A4, and the fourth staff has a half note D3. Dynamics include *f* at the start and *p* (piano) in the fourth and fifth measures of the first, second, and fourth staves.

Un poco più mosso



Second system of the musical score, continuing from the first. It consists of four staves. The first staff begins with a forte (*f*) dynamic and a half note G4. The second staff has a half rest. The third staff has a half rest. The fourth staff has a half note G2. In the second measure, the first staff has a half note A4, the second staff has a half rest, the third staff has a half rest, and the fourth staff has a half note A2. In the third measure, the first staff has a half note B4, the second staff has a half rest, the third staff has a half rest, and the fourth staff has a half note B2. In the fourth measure, the first staff has a half note C5, the second staff has a half note G4, the third staff has a half note G4, and the fourth staff has a half note C3. In the fifth measure, the first staff has a half note D5, the second staff has a half note A4, the third staff has a half note A4, and the fourth staff has a half note D3. Dynamics include *f* at the start and *p* (piano) in the fourth and fifth measures of the first, second, and fourth staves.

First system of a musical score for four staves. The key signature is one sharp (F#). The first three staves are in treble clef, and the fourth is in bass clef. The music consists of quarter and eighth notes with rests. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte), with crescendo hairpins indicating increasing volume. The system is divided into four measures.

Second system of the musical score, continuing from the first. It also consists of four staves (three treble, one bass) in the key of one sharp. The notation and dynamics (*mf*, *f*) are consistent with the first system, featuring quarter and eighth notes with rests and crescendo hairpins. The system is divided into four measures.

allarg. *mf*



First system of a musical score in G major (one sharp). It consists of four staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The tempo is marked 'allarg.' and the dynamic is 'mf'. The first measure of each staff contains a quarter note G4, a quarter rest, and a quarter note B4. The second measure contains a half note G4. The third measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The fourth measure contains a half note G4. The dynamic 'mf' is written above the first measure of each staff.

allarg. *mf*



Second system of a musical score in G major (one sharp). It consists of four staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The tempo is marked 'allarg.' and the dynamic is 'mf'. The first measure of each staff contains a quarter note G4, a quarter rest, and a quarter note B4. The second measure contains a half note G4. The third measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The fourth measure contains a half note G4. The dynamic 'mf' is written above the first measure of each staff.

Л. Яначек. Graduale

C
 A
 T
 Б

p
p
 Sus - ce - pi - mus, De - - - - us,

mf
 Mi - se - ri - cor - - di - am tu - am in

mf
 mi - se - ri - cor - - di - am tu - am in

me - di - o tem - pli tu - - - i; se -

me - di - o tem - pli tu - - - i; se -

cun - dum no - - - men tu - - - um,

cun - dum no - - - men tu - um,

se - cun - dum no - men tu - um,

f De - - - us, i - ta et laus

f De - - - us, i - ta et laus

De - - - - - us,

tu - a in fi - - nes ter - - - - rae. *p*

tu - a in fi - - nes ter - - - - rae. *p*

tu - a in fi - - nes ter - - - - rae. *p*

О. Лассо. Канцонетта

Mosso

C O oc - chi, man - za mi - a, o

A

T O oc - chi, man - za mi - a, o

B

oc - chi, man - za mi - a, ci - gli do - ra - ti.

oc - chi, man - za mi - a, ci - gli do - ra - ti.

O fac - cia, d'u - na lu - na,

O fac - cia, d'u - na lu - na,

o fac-cia, d'u - na lu - na stra - lu - cen - te.

o fac-cia, d'u - na lu - na stra - lu - cen - te.

ff Tie - ne - mi men - te gio - ia mia bel - la,

ff Tie - ne - mi men - te gio - ia mia bel - la,

guar - da mi un poco a me, a me, a me, a me,

guar - da mi un poco a me, a me, a me, a me,

me, fam - mi con - ten - - - to.

a me, fam - mi con - ten - - - to.

me, fam - mi con - ten - - - to.

rit.

Теноровый голос смешанного хора не транспонируется и передается низкому голосу однородного хора. Басовый голос смешанного хора транспонируется на октаву вверх и передается одному из средних голосов однородного хора. Этим способом пользуются в тех случаях, когда первые три не дают полной гармонической фактуры.

МИКРОПРАКТИКУМ

Проанализируйте пример 55¹.

Пример 55

А. Егоров. Песня

Оригинал

Не очень медленно

1-м способом

Не вес - на тог - да жизнь - ю ве - я -

Переложение И. Лицвенко

Не очень медленно

Не вес - на тог - да жизнь - ю ве - я -

¹ Пример взят из «Практического руководства по хоровой аранжировке» И. Г. Лицвенко.

4-м способом

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем. Каждая система содержит голосовую партию (верхняя ступень) и фортепианную партию (нижняя ступень). Голосовая партия написана в ключе с двумя flats (B-flat, E-flat) и ритмическом размере 4/4. В ней используются ноты четвертой, пятой и шестой ступеней октавы. Фортепианная партия также написана в том же ключе и размере, используя в основном октавы и кварты. Под каждой системой нанесены русские слова: «-ла, не тра - ва в по - лях зе - ле - не - ла -». В начале каждой системы есть динамический знак *tr* (trill) и фортиссимо (*ff*).

-ла, не тра - ва в по - лях зе - ле - не - ла -

-ла, не тра - ва в по - лях зе - ле - не - ла -

1-м способом

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем. Каждая система содержит голосовую партию (верхняя ступень) и фортепианную партию (нижняя ступень). Голосовая партия написана в ключе с двумя flats (B-flat, E-flat) и ритмическом размере 4/4. В ней используются ноты четвертой, пятой и шестой ступеней октавы. Фортепианная партия также написана в том же ключе и размере, используя в основном октавы и кварты. Под каждой системой нанесены русские слова: «-ся; не за - ря с не - бес кра - со - ва - ла -». В начале каждой системы есть динамический знак *tr* (trill) и фортиссимо (*ff*).

-ся; не за - ря с не - бес кра - со - ва - ла -

-ся; не за - ря с не - бес кра - со - ва - ла -

4-м способом

-ся, не лу - на на нас лю - бо - ва - ла -

-ся, не лу - на на нас лю - бо - ва - ла -

-ся, не лу - на на нас лю - бо - ва - ла - ся.

-ся, не лу - на на нас лю - бо - ва - ла - ся.

ЗАДАНИЕ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

Аранжируйте следующие произведения, применяя первый, второй, третий и четвертый способы переложения (примеры 56, 57).

Д. Фридеричи. Канцона

С А Т Б

Три ве - щи в жиз - ни на - - -

-шей, три ве - щи в жиз - ни на - - -

-шей при - но - сят ра - дость нам, при -

-но - - - сят ра - - - дость нам.

Пример 57

"Скажи мне, родная". Польская народная песня
Обработка А. Архангельского

Оживленно

С А Т Б

Ска - жи мне, род - на - я, за - чем не

3. Переложение произведений подголосочного склада изложения

Произведения подголосочного склада перекладываются смешанным приемом переложения с применением первого и третьего способов по схеме:

Смешанный хор	Однородный хор
Сопрано→	СІ или ТІ
Альты→	АІ или БІ
Тенора→	СІІ или ТІІ
Басы→	АІІ или БІІ

Кроме того, допускается перемещение или пропуск отдельных звуков аккордов, а также перенесение из партитуры смешанного хора в партитуру однородного хора гармонической фактуры с неизменным тесным расположением аккордов.

МИКРОПРАКТИКУМ

Проанализируйте пример 58.

ЗАДАНИЕ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

Аранжируйте произведения подголосочного склада (см. примеры 59, 60), применяя смешанный прием переложения.

Облегченная редакция

Переложение с многоголосного смешанного хора гармонического склада с удвоениями для однородного хора, фактически упрощающее фактуру однородного хора, осуществляется по следующему принципу:

Смешанный хор	Однородный хор
Сопрано I и тенора I →	СІ или ТІ
Сопрано II и тенора II →	СІІ или ТІІ
Альты и басы →	АІ или БІ
Басы →	АІІ или БІІ

"Ой, вербо, вербо кучерява". Украинская народная песня

Обработка В. Кикты

Оригинал

Più mosso

С Хтож то - бі, вер - бо, ку -

А Хтож, вер - бо, ку -

Т Хтож то - бі, вер - бо, ку - че - рі

Б Хтож, вер - бо, ку - - - че -

Переложение для женского хора

Più mosso

С. I Хтож то - бі, вер - бо, ку -

С. II Хтож то - бі, вер - бо, ку - че - рі

А. I Хтож, вер - бо, ку -

А. II Хтож, вер - бо, ку - - - че -

Музична партитура першого систем. Чотири голоси (Soprano, Alto, Tenor, Bass) та акомпанювання. Ключовий знак: один бемоль (B-flat major). Темп: 4/4. Ритмічні рисунки: Soprano та Alto мають схожі мелодії, Tenor та Bass мають більш повільні, акордові рисунки.

Лірика:

-че - рі звив, хтож то - бі, вер - бо,
 -че - рі звив, хтож то - бі, вер - бо,
 звив, звив, хтож то - бі, вер-бо,
 -рі звив, хтож то - бі, вер - бо,

Музична партитура другого систем. Чотири голоси та акомпанювання. Ключовий знак: один бемоль. Темп: 4/4.

Лірика:

-че - рі звив, хтож то - бі, вер - бо,
 звив, звив, хтож то - бі, вер-бо,
 -че - рі звив, хтож то - бі, вер - бо,
 -рі звив, хтож то - - - бі, вер - бо,

ко - рінь, ко - рінь під - мив?
 ко - рінь, ко - рінь під - мив?
 ко - - - - рінь під - мив?
 ко - - - - рінь під - мив?

ко - рінь, ко - рінь під - мив?
 ко - - - - рінь під - мив?
 ко - рінь, ко - рінь під - мив?
 ко - - - - рінь під - мив?

Пример

"Заплетися, плетени"

Обработка Н. Римского-Корсакова

Живо
mf
 За - пле - ти - ся, пле - тень, за - плс.
mf
 За - плс.

-ти - - ся, за - пле - ти - ся! За - вя -

-ти - - ся, за - пле - ти - ся!

-жи - ся, у - зель, за - вя - жи - ся, за - вя -

За - вя - жи - ся, за - вя -

-жи - ся! А свет, мо - я се - ра

-жи *cresc.* - ся! Се - ра

у - - ти - ца, спо - топ - ля - ет мла -

у - - ти - ца, спо - топ - ля - ет мла -

-дых де - тей, что во мё - де, во

-дых де - тей, что во мё - де, во

па - ти - ке, что во я - ствах са -

па - ти - ке, что во я - ствах са -

Для повторения  -хар - ных. Как за -	Для окончания  \\-хар - ных.
---	--

Пример 60

А. Никольский. "Уж, вы, горы мои"

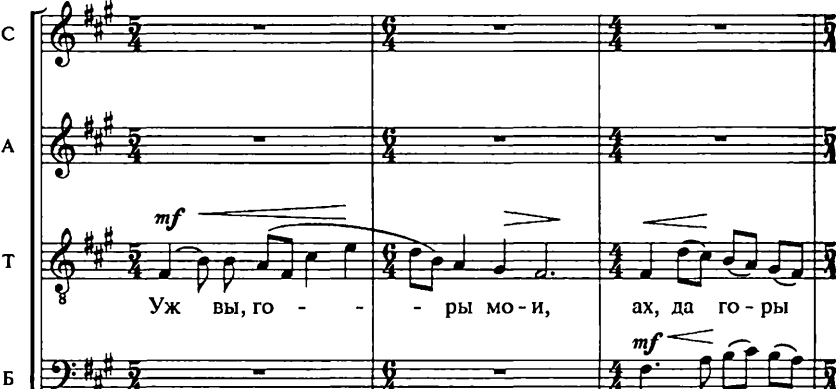
Довольно медленно

С

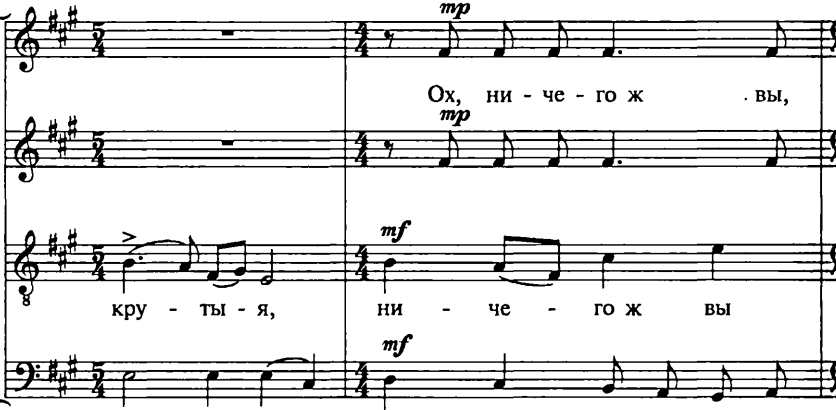
А

Т

Б



Уж вы, го - - - ры мо-и, ах, да го - ры



Ох, ни - че - го ж . вы,

кру - ты - я, ни - че - го ж вы

кру - ты - я, ни - че - го ж вы, го - ры,

p
го - ры, не по-ро - ди-ли,
p
не по - ро - ди - ли,
p по - ро-ди-ли
mf
не по - ро - ди - ли, по - ро-ди - ли

p
по - ро - ди - ли о - дин част ра - ки - - - тов
p
част ра - ки - - тов куст.
част ра - ки - - тов куст.

mf
куст. Наку - сте си - дит млад си-зой о
mf
Наку - сте си - дит млад си-зой о-рел,
mf
На ку-сте си - дит о - рел,
mf
На ку-сте си - дит млад си - зой о-рел,

-рел, во ког-тях дер-жит яс-на со - ко - ла.
 во ког - тях дер-жит яс-на со - ко - ла.
 во ког - тях дер-жит со - ко - ла.
 во ког - тях дер-жит со - ко - ла.

Октавные удвоения смешанного хора в однородном хоре не используются. В итоге получается четырехголосная фактура с расположением голосов в порядке их тесситур.

В многоголосных смешанных партитурах при равномерном октавном удвоении женских голосов мужскими, когда, например, пары голосов СІ и ТІ, СІІ и ТІІ или АІ и БІ составляют октаву, допускается снятие дублирующих голосов. Приблизительно это происходит по следующей схеме:

Смешанный многоголосный хор	Смешанный четырехголосный хор
Сопрано I	С
Сопрано II	Снимаются (или передаются в Т)
Альты I	А
Альты II (если эта партия имеется в партитуре ¹)	Снимаются
Тенора I	Снимаются (или передаются в С)
Тенора II	Т
Басы I	Снимаются (или передаются в А)
Басы II	Б

¹ Альты II в смешанном восьмиголосном хоре обычно не имеют октавных удвоений с партией басов.

Как видно из схемы, в партиях сопрано и альтов в основном снимаются (или перемещаются) вторые голоса, у теноровой и басовой партий снимаются первые голоса (пример 61).

Пример 61

В. Шебалин. "Послание декабристам"

Оригинал

С. I
C.II
И бра - тья меч вам от - да - дут,
А
Т. I
Т. II
И бра - тья меч вам от - да - дут,
Б. I
Б. II

Облегченное переложение для четырехголосного хора

С
И бра - тья меч вам от - да - дут,
А
Т
И бра - тья меч вам от - да - дут,
Б

ЗАДАНИЕ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

Переложите в облегченной редакции примеры 62, 63.

4. Переложение произведений, написанных для голоса в сопровождении фортепиано

Наиболее удобными для переложения являются вокально-песенные сочинения в сопровождении фортепиано, аккомпанемент которых содержит голоса, возможные для использования в хоровой партитуре. Это относится прежде всего к песенным произ-

ведениям с аккордово-гармоническим и подголосочным складом изложения. Простейшим вариантом переложения может быть дописание к основному мелодическому голосу дополнительных одного-двух голосов, взятых из сопровождения (например, в песенном произведении для детского двух-, трехголосного хора). Такое заимствование вокального материала из фактуры сопровождения — весьма распространенный прием в хоровой аранжировке. Здесь важно придерживаться одного правила, смысл которого сводится к следующему: хоровая партитура, рассчитанная, например, на трехголосный детский хор, не должна содержать сплошного — с первой до последней ноты — трехголосия. Желательно, чтобы она была соткана из разнообразных вертикальных созвучий и интервалов. Однако обогащение партитуры в отдельных ее местах либо аккордикой, либо интерваликой обязательно должно быть оправдано логикой музыкального развития.

Пример 62

П. Чайковский. "Пиковая дама"

Largo

С

Гос - по - ду мо - лю - ся я,

А

Гос - по - ду мо - лю - ся я,

Т

Гос - по - ду мо - лю - ся я,

Б

что - бы внял он пе - ча - ли мо - ей,

что - бы внял он пе - ча - ли мо - ей,

и - бо зла ис - пол - ни - лась ду - ша мо -

и - бо зла ис - пол - ни - лась ду - ша мо -

-я, и стра - шусь я пле - не - нья

-я, и стра - шусь я пле - не - нья

а - до - ва, о воз - зри, Бо - - же, на стра -

а - до - ва, о воз - зри, Бо - - же, на стра -

-да - ни-я ты ра - ба сво - е - го!

-да - ни-я ты ра - ба сво - е - го!

Пример 6:

В. Калинников. "Осень"

Moderato

С
в их се - нях вет - ра шум и

А
се - нях вет - ра шум

Т
в их се - нях вет - ра шум и

Б
се - - - нях вет - - - ра

све - же - е ды - ха - - нье, и
и ды - - - ха - - нье, и

и ды - - - ха - - нье, и
све - же - е ды - ха - - нье, и

и ды - - - ха - - нье, и
шум и

мглой вол - ни - сто - ю по - кры - ты не - бе - са,
мглой по - кры - ты не - бе - са,

мглой по - кры - ты не - бе - са,
мглой вол - ни - сто - ю по - кры - ты не - бе - са,

мглой по - кры - ты не - бе - са,
мглой по - кры - ты не - бе - са,

В аранжировках для однородного хора мелодия произведения передается верхнему голосу, басовый голос аккомпанемента записывается нижнему голосу (при этом обычно применяется транспонирование на октаву вверх), средний голос (или средние голоса) выписывается по гармонии аккомпанемента между нижним голосом и верхним.

Допускается замена основного вида трезвучия секстаккордом и наоборот; квартсекстаккорд применяется лишь в тех случаях, когда он по своему назначению является вспомогательным, проходящим или кадансовым. Возможно применение перекрещивания, когда того требует логика голосоведения.

В двухголосных аранжировках используется весь ряд интервальных созвучий — диссонансы и консонансы. Диссонирующие интервалы лучше применять с последующим их разрешением (правила внутриладовых тяготений всегда должны быть в поле зрения аранжировщика). Несовершенные консонансы — терции и сексты — предпочитают совершенным — чистым квартам, квинтам, октавам при обязательном условии удобных тесситур.

В переложении является обязательным соблюдение единого слогового ансамбля. Хоровые партии, выстроенные по своей вертикали, непременно должны учитывать единое произношение слов. Различная расстановка слогов (или иначе — различный слоговой ансамбль) в гомофонно-гармонических произведениях — довольно редкое явление, и связано оно в основном со случаями внутригармонического опевания, ритмического дробления и др. в конце формообразующих структур (в конце фразы, предложения, периода). Применять различный слоговой распев следует весьма осторожно и только в самых выразительных местах.

Другие случаи составляют полифонические произведения (имитационные, контрастно-полифонические), где все участвующие голоса имеют самостоятельное значение.

МИКРОПРАКТИКУМ

Проанализируйте следующие произведения. Оба произведения — песни «Звездная река» В. Семенова и романс «Колокола» Вас. Калинникова в оригинале предназначены для сольного исполнения и содержат по-кальную строчку и фортепианную партию. Оба переложения сделаны автором книги (примеры 64, 65).

Пример 64

В. Семенов. "Звездная река" Переложение В. Самарина

С
А

Moderato

Ф-п.

Ночь - ю,

яс - ной лет - ней ночь-ю

Ночь - ю,

ночь -

спать у - хо - дит солн - це,

та - ют об - ла -

- ю,

об - ла - ка

- ка

и

звучи - ки...

В си - нем

не - бе,

и

звучи - ки...

В не -

в веч - ном си - нем не - бе

мед - лен - но стру -

- бе,

в не - бе

стру - - -

- ит - ся

- ит - ся

звезд - на - я ре - ка.

Звезд - на - я ре - ка.

В путь да - ле - кий

свой

по - зо - ви ме - ня

с со -

- бо - ю,

звезд - на - я ре - ка, звезд - на - я ре

- ка, звезд - на - я ре - ка.

В путь да - ле - кий

В путь да - ле - кий свой

по - зо -

свой

по - зо - ви ме - ня

с со -

- ви,

звезд - на - я ре - ка,

rit.

- бо - ю,

звезд - на - я ре - ка, звезд - на - я ре - ка,

a tempo

звезд - на - я ре - ка.

morendo

Вас. Калининков. "Колокола"

Обработка В. Самарина

Andantino

С. I
С. II

A. I
A. II

Ф-п.

mp

f

mp

Не-сет-ся бла - го - вест,

как груст - но и у - ны - -

- ло

на сто-ро - не чу - жой зву - чат ко-ло-ко -

- ла. О - пять при - пом - нил-ся мне

край от-чиз - ны ми - - - - лой,

и преж - ня - я тос - ка на серд - це за - лег -

- ла.

rit.

L'istesso tempo *pp*

Я ви - жу се - вер мой се

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем. Первая система содержит вокальные партии (верхний и нижний голоса) и фортепиано. Вокальные партии имеют русские тексты: «- го рав - ни - ной снеж - ной, и слов - но слы - шит - ся». Вторая система содержит фортепиано. Музыкальная запись включает ноты, паузы и динамические обозначения.

- го рав - ни - ной снеж - ной, и слов - но слы - шит - ся

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем. Первая система содержит вокальные партии (верхний и нижний голоса) и фортепиано. Вокальные партии имеют русские тексты: «мне на - ше - го се -». Вторая система содержит фортепиано. Музыкальная запись включает ноты, паузы, динамические обозначения (*tr*, *p*, *cresc.*) и акценты.

мне на - ше - го се -

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем. Первая система содержит вокальные партии (верхний и нижний голоса) и фортепиано. Вокальные партии имеют русские тексты: «- ла зна - ко - мый бла - го - вест...». Вторая система содержит фортепиано. Музыкальная запись включает ноты, паузы, динамические обозначения (*cresc.*) и акценты.

- ла зна - ко - мый бла - го - вест...

rit. *ff* [A tempo]

ff И лас - ко - во, и неж - но с да - ле - кой

rit. Tempo I

ро - ди - ны зву - чат ко - ло - ко - ла.

tr

p

Не - сет - ся

p

бла - го - вест...

pp *ppp*

Знак "+" означает пение закрытым ртом.

ЗАДАНИЕ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

Переложите примеры 66—69 для женского (детского) хора.

Пример 66

И.С. Бах. "За рекою старый дом"

Умеренно

p *sempre legato*

За ре - ко - ю ста - рый дом,

Ф-п.

пти - цы в до - ме том жи - вут.

Лишь стем - не - ет все во - круг,

пти - цы смолк - нут и за - снут.

Пример 67

В. Локтев. "Родная страна"

Не спеша, очень напевно

Ф-п. *mf*

Ши - ро - ка и при - воль - на ты, род -

- на - я стра - на! Как свет - ла тво - их рек, тво - их о -

- зер глу - би - на. Как об - шир - ны по - ля и о -

- биль - на зем - ля, сколь - ко сил та - ит о -

- на! Как об - шир - ны по - ля и о -

- биль - на зем - ля, сколь - ко сил та - ит о -

Для повторения *mf* Для окончания

- на! 2. Как нам //- на! .

mf

Пример 68

Э. Григ. "Лебедь"

Andante ben tenuto

О, ле - бедь ти - хий, о

Ф-п. *p* *pp* *piu p*

мой бе-ло-снеж-ный, не ча-ру-ешь нам серд-це ты

pp *molto legato*

пес - не - ю неж - ной.

poco animato dolce

pp

Смолк-ли эль - фы, на дне за-сы-па - я.

mf

Ты не спишь, ти - ши - не все вни-ма - я.

cresc.

f *agitato*

В пред - смерт - ный час ты, сколь - зя над во-до-ю, на

piu f

свeт - лый мир смoт - рел с тoс - ко - ю!

ff rit.

piu f

Но вoт за - пел ты, про -

pp tranquillo

pp tranquillo

- ша - ясь с зем - ле - ю. Бы - ла э - та пес - ня

p

p

лишь гре - зой, меч - то - ю, меч - то - ю.

pp

Lento

pp

А. Бородин. "Морская царевна"

Moderato

Ф-п.

p sempre legato

p

При - ди ко мне ноч -

cresc.

- ной по - рой, о пут - ник мо - ло -

cresc.

mf *dim.* *p*

- дой! Здесь под во - дой и про -

mf *dim.* *p*

- хла - да, и по - кой.

Ты

здесь от -дох-нешь, ты слад - ко за - снешь, ка -

- ча - ясь на зыб - ких во - дах, где,

pp

не - ги пол - на, лишь дрем - лет вол - на в пус -

- тын - ных бе - ре - гах.

ppp

5. Переложение вокально-песенных произведений с развернутой фактурой сопровождения

Вокально-песенные произведения нередко имеют развернутую фактуру сопровождения. Отличие такой фактуры от гомофонно-гармонической (фактуры аккордового склада) прежде всего в яркой функциональной значимости аккомпанемента, его самостоятельной художественной образности. Развернутая аккомпанементная фактура может быть:

ритмо-фигурированной, когда ритмическая фигурация образуется многократным повторением данного аккорда или созвучия;

гармоническо-фигурированной, когда фигурация образуется за счет движения по звукам аккорда;

мелодико-фигурированной, когда фигурация образуется за счет движения по аккордовым и неаккордовым (вспомогательным или проходящим) звукам;

смешанно-фигурированной, когда различные виды аккомпанементного движения одновременно соединяются между собой.

В каждом из перечисленных видов фактура сопровождения имеет самостоятельное значение и, как правило, не дублирует вокальной мелодии. Это обстоятельство вносит специфические особенности в хоровую аранжировку, так как хоровая партитура в этих

случаях представляется автономной по отношению к сопровождению и может содержать не только разложенные аккордовые последовательности, но также элементы подголосочной полифонии.

Аранжировка каждого вида аккомпанемента, а точнее сказать, внесение элементов аккомпанементной фактуры в хоровое переложение представляется весьма сложным и творчески многообразным процессом. Каких-либо твердых правил и рекомендаций на этот счет не существует. Тщательный анализ аранжированной партитуры поможет определить конкретные приемы и выбранные средства переложения.

МИКРОПРАКТИКУМ

Проанализируйте следующие произведения.

В примере 70 показаны начальные такты романса А.Бородина в обработке (именно так названа эта аранжировка) для хора *a cappella* Викт. Калинникова. В фортепианном сопровождении использованы мелодические средства хоровых голосов. Хоровая партитура у Калинникова — «*Си-бемоль мажоре*»; в примере оставлена *ля-бемоль мажорная* тональность, в целях удобства сравнения фактур.

Пример 70

А. Бородин. "Спящая княжна"

Оригинал

С

Ф-п.

pp

Переложение Викт. Калинникова
для смешанного хора без сопровождения

С

А

Т

Б

Спит,

Спит,

Спит,

Спит, спит в ле - су глу - хом, спит княж - на вол -

спит, спит в ле - су глу - хом, спит княж - на вол -

спит,

спит,

- шеб - ным сном, спит под кро - вом тем - ной но - чи,

- шеб - ным сном, спит под кро - вом тем - ной но - чи,

спит под кро - вом тем - ной но - чи,

сон ско - вал ей креп - ко о - чи. Спит, *dim.*
 сон ско - вал ей креп - ко о - чи. Спит, *dim.*
 сон ско - вал ей креп - ко о - чи. Спит,
 сон ско - вал ей креп - ко о - чи. Спит,
 Спит... *rallent.*
 спит.
mf dim. >
 спит, спит, спит... *pp*
 спит, спит, спит... *pp*
 спит, спит, спит... *pp*

Пример 71 показывает возможности создания хоровой фактуры из вокальной строчки и фортепианного сопровождения. Мелодия романса Вас.Калинникова, предназначенная для сольного меццо-сопрано, распределена между сопрановой и альтовой партиями. Сопровождающие голоса располагаются выше или ниже основной темы.

Пример 71

Вас. Калинин. "Нам звезды кроткие сияли"

Оригинал

Andante *p*

По - мерк - ли звез - ды,

Ф-п. *p*

Аранжировка для женского хора В.Самарина

p

По - мерк - ли

С. I
С. II

p

А. I
А. II

По - мерк - ли звез - ды,

и у - ны - ло по - ник - ли бед-ны-е цве - ты. Ког-

у - ны - ло по - ник - ли бед-ны-е цве - ты. Ког-

у - ны - ло ник - ли цве - ты.

и у - ны - ло ник - ли цве - ты.

-да ж, о серд - це, все, что бы - ло, что нам вес - на с то - бой ди.

-да ж, о серд - це,
О, серд - це, все, что бы - ло, что нам вес - на с то - бой ди.
О серд - це, все, что нам ди.

rit. *poco rit.*
-ри - ла, за - бу - дешь ты, за - бу - дешь ты?
pp

-ри - ла, за - бу - дешь ты?
-ри - ла, за - бу - дешь ты?

Tempo I

Musical score for piano and voice. The piano part is in G major, 4/4 time, featuring arpeggiated chords and a melodic line. The voice part is a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

ЗАДАНИЕ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

Переложите примеры 72, 73 для женского (детского) хора.

Пример 72

Ф. Шуберт. "Утренняя серенада"

Musical score for piano and voice. The piano part is in F major, 8/8 time, featuring a melodic line and arpeggiated chords. The voice part is a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (F).

p

Чу, слышь! Как жа - вро - нок по - ет! Про -

pp

- сну - ла - ся за - ря. И ро - за вся в ру -

- се блес - тит, ал - ма - за - ми го - ря, ал -

- ма - за - ми го - ря. В тра - ве гу - стой, сря -

pp

- ди цве - тов, пол - зет, шур - ша, зме - я... Про -

- сну - лось всё, вста - вай, по - ра! Кра - са - ви - ца мо -

- я! Про - сну - лось всё, вста - вай, по - ра! Кра -

- са - ви - ца мо - я! Вста - вай, по -

p - ра! Кра - са - ви - ца мо - я! *f* Вста -

p - вай, по - ра! Кра-са - ви-ца мо - я!

Пример 73

С. Рахманинов.. "Сон"

Allegretto *p* *mf*

И у ме-ня был край род-ной; пре -

Ф-п.

f *accel.*

-кра-сен он! Там ель ка-ча-лась на-до мной...

cresc.

Lento
ten. a tempo

Но то был сон!

colla parte

mf

espress.

p

pp

a tempo

p

Семь-я дру-зей жи-ва бы-ла.

Со всех сто-рон зву-

mf

cresc.

cresc.

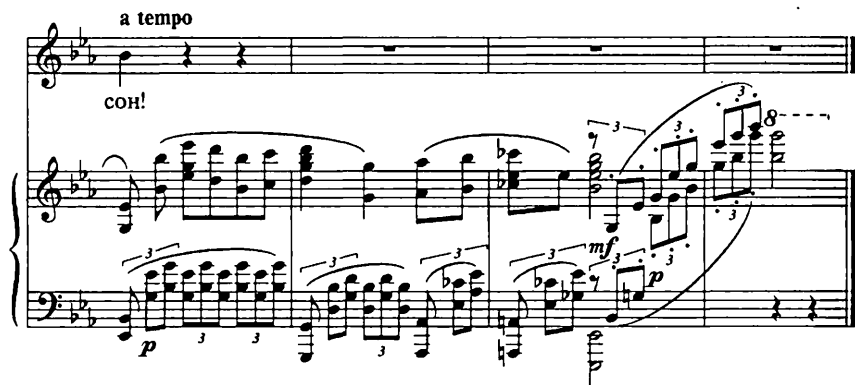
ff **accel.**

Lento
ten.

-ча - ли мне люб-ви сло - ва...

Но то был

colla parte



6. Переложение инструментальных произведений для хора

Переложение инструментальных произведений для хора не имеет такой распространенности, как, например, в случаях с аранжировками романсов. Обычно осуществляется двумя видами: 1) для хора без слов (*a cappella*); 2) для хора со словами. В переложениях первого вида (т.е. для хора без слов) хор представляется красочным инструментом и наделяется звучанием, близким, например, в одних случаях смычковой группе симфонического оркестра, в других — инструментально-духовой. Произведения для хора без слов могут быть различного темпа — и медленные, и быстрые (вспомните «Поэму» З. Фибиха или «Польку» С. Рахманинова), но главное, что их объединяет, — это напевный мелодический характер («Грезы» Р. Шумана, «Грезы» А. Бородина, «Тихая мелодия» С. Рахманинова). Чаще всего такие произведения — миниатюры.

Существенной причиной для переложений второго вида (хора со словами) является наличие поэтического текста, пригодного для внесения в музыкальную ткань инструментального сочинения. Текст может создаваться (специально сочиняться) непосредственно для данной аранжировки. Значительно реже текст к аранжировке подбирается из стихов, написанных ранее¹. В любом случае с по-

¹ Приведем пример из истории создания «Ave Maria» Баха—Гуно. Аранжировка баховской *До мажорной* прелюдии была сделана Ш. Гуно для скрипки, фортепиано и органа и вначале носила заголовок «Размышление над первой прелюдией И. С. Баха» (1852). Позже партия скрипки была переписана (с небольшими изменениями) для сопрано и добавлен текст католической молитвы «Ave Maria».

явлением литературного текста инструментальное произведение меняется до неузнаваемости¹.

МИКРОПРАКТИКУМ

Проанализируйте следующие произведения.

Полонез М. Огиньского в обработке для детского хора В. Соколовым получил широкое распространение. Слова были написаны поэтом Л. Дюматовским специально для исполнения на Фестивале молодежи в Варшаве в 1955 г. (пример 74).

Пример 74

М. Огиньский. Полонез Обработка В. Соколова

Moderato

p

А

Поль - ский край, чу - дес - ный край

Ф-п.

p

- не про - шел мой стар - ший брат,

¹ В «Практическом руководстве по хоровой аранжировке» И. Г. Лиценко имеется задание аранжировать для хора известную «Юмореску» А. Дворжака, используя слова С. Харашина в русском переводе Дм. Седых. И хотя сами стихи представляются весьма интересными и яркими, но с изысканной музыкой Дворжака они не согласуются.

он ме-ло - ди - ю при - нес до - мой. В ду -

с. *p* Все - гда зву - чит: о
- ше мо - ей о - на все - гда зву - чит: о

Поль - ше рас - ска - за - ли зву-ки по-ло-не - за.
по - ло - не - за.
Поль - - - - - ше зву-ки по-ло-не - за.
f *sf*

Фрагмент фортепианной Фантазии *до минор* В.А. Моцарта послужил П.И. Чайковскому материалом для создания Квартета «Ночь» для сопрано, альты, тенора, баса и фортепиано¹. Сравните фортепианную пьесу и

¹ В первом издании значится автор слов — N. N. (предположительно — П. Чайковский); на обложке имеется ремарка: «Музыку заимствовал из фантазии № 4 и аранжировал П. Чайковский».

обработку, проанализируйте композиционную технику Чайковского и обращения с исходным материалом (пример 75 а, б).

Пример 75

а)

В.А. Моцарт. Фантазии

Andantino

Музыкальный фрагмент в жанре Фантазии, темп Andantino. Записан для фортепиано. Ключевая подпись: *Andantino*. Музыка начинается с педальности (ped.) и содержит динамические обозначения *p* и *f*.

б)

П. Чайковский. Квартет "Ночь"

Moderato assai

Музыкальный фрагмент из Квартета "Ночь", темп Moderato assai. Записан для голоса и фортепиано. Ключевая подпись: *Moderato assai*. Музыка начинается с педальности (ped.). В вокальной партии слышны слова: "О, что за ночь! Как". Динамические обозначения: *p dolce*, *p*.

cresc.

Ка - кой про - стор! На не - бе
ночь свет - ла! Как ночь свет -
ночь свет - ла! Как ночь свет -

poco cresc.

This system contains the first two staves of a musical score. The top staff is a vocal line in G major (one flat) with lyrics in Russian. The bottom staff is a piano accompaniment. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo/mood is marked 'poco cresc.' (slightly increasing).

звезд - - - ды иск - ры ме - - -
- ла! Ка - кой про - стор!
- ла! Ка - кой про - стор!

f

mf

This system contains the next two staves of the musical score. The vocal line continues with the lyrics. The piano accompaniment continues with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo/mood is marked 'f' (forte) and 'mf' (mezzo-forte).

cresc.
 - чут. *p* У - же без - молв - но все, *cresc.* лишь
p На не - - -
p У - же без - молв - но все, *cresc.*
p На не - - -

f
 вда - - ле - ке ру - чей
 - бе звезд - ды иск - - -
f
 вда - - ле - ке ру - чей
 - бе звезд - ды иск - ры

та - ин - ствен - но, та - *p dim.*
 - ры, иск - - - - *dim.*
 та - ин - - - - *p dim.* ствен -
 ме - чут, иск - - - - -

- ин - ствен - но ле - пе - - - чет.
 - ры ме - - - чут.
 - но ле - пе - - - чет.
p
 - ры ме - - - чут.

ЗАДАНИЕ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

А) Переложение инструментальных сочинений для хора без слов

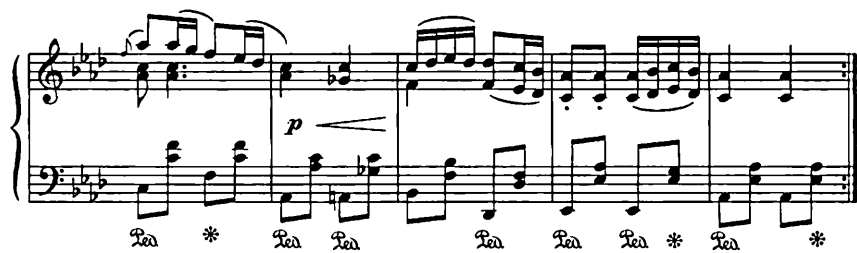
Переложите для детского хора с сопровождением фортепиано фрагмент Музыкального момента *фа минор* Ф. Шуберта (пример 76).

Пример 76

Ф. Шуберт. Музыкальный момент (фрагмент)

Allegro moderato

The musical score is arranged in four systems, each with a piano accompaniment and a voice line. The piano part is in F minor (three flats) and 2/4 time. The tempo is *Allegro moderato*. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system continues the piano accompaniment. The third system introduces a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes the instruction *staccato simile*. The fourth system concludes with a forte (*f*) dynamic. The voice line is represented by 'X' marks and asterisks, indicating the points where the choir should enter and follow the piano's melody.

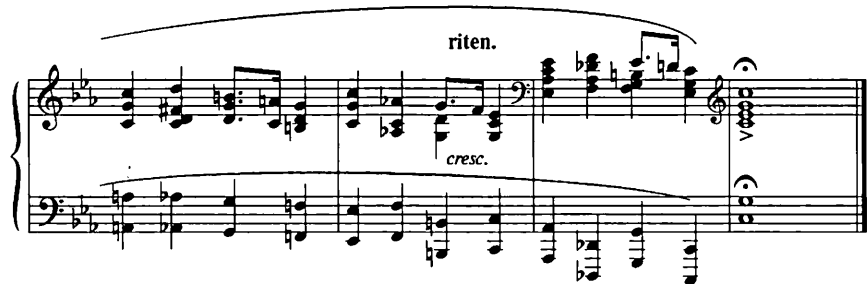


Переложите для смешанного хора без сопровождения Прелюдию *до минор* Ф. Шопена (пример 77).

Пример 77

Ф. Шопен. Прелюдия

Largo



Б) Переложение инструментальных сочинений для хора со словами

Переложите для детского хора с сопровождением фортепиано Итальянскую песенку (из цикла «Детский альбом») П. Чайковского, используя поэтический текст В. Лунина (пример 78).

Пример 78

П. Чайковский. Итальянская песенка

Moderato assai

p В э - тот лас - ко - вый ут - рен - ний час солн - це

неж - но гля - дит на нас. Мы по тра - вам ро -

- си - стым и - дем и все вме - сте по - ем:

espress.

Пре - крас - ны здесь не - бе - са!

espress.

This system shows the first line of the musical score. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The piano accompaniment is in bass clef with the same key signature. The lyrics are 'Пре - крас - ны здесь не - бе - са!'.

Пре - крас - ны птиц го - ло - са! Льет

This system shows the second line of the musical score. The vocal line continues with the lyrics 'Пре - крас - ны птиц го - ло - са! Льет'.

солн-це с вы-со-ты на э - ту зем-лю мяг-кий свет.

This system shows the third line of the musical score. The vocal line continues with the lyrics 'солн-це с вы-со-ты на э - ту зем-лю мяг-кий свет.'.

Луч-ше на-шей И-та-ли-и нет! Пре-крас - ны

This system shows the fourth line of the musical score. The vocal line continues with the lyrics 'Луч-ше на-шей И-та-ли-и нет! Пре-крас - ны'.

на-ши по-ля! Пре-крас - на на-ша зем-ля!

This system shows the fifth line of the musical score. The vocal line continues with the lyrics 'на-ши по-ля! Пре-крас - на на-ша зем-ля!'.

Пре - кра-сен каж-дый дом и каж-дый ку-пол зо - ло -

This system shows the sixth line of the musical score. The vocal line continues with the lyrics 'Пре - кра-сен каж-дый дом и каж-дый ку-пол зо - ло -'.

росо пи.

- той под рас - свет-ной звез до - ю!

Переложите для неполного смешанного хора без сопровождения Утреннюю молитву (из цикла «Детский альбом») П. Чайковского, используя поэтический текст В. Лунина (пример 79).

Пример 79

П. Чайковский. Утренняя молитва

Andante

Гос - по - ди Бо - же! Греш-ных спа - си: де-лай, чтоб

луч-ше жи-лось на Ру - си. Сде-лай, чтоб ста-ло теп-

-ло и свет - ло и что-бы ве-сен-не - е солн-це взо -

- шло. Лю - дей, и птиц, и зве - рей, про - шу Те - бя, о - то -

- грей. Про - шу, Бо - же мой! Бо - же мой!

dim. *pp*

7. Свободные обработки народных мелодий

Понятие *гармонизации* изначально было связано с приписыванием к одnogолосному напеву гармонического сопровождения. Существенная особенность гармонизации была определена наличием единственного куплета, в котором автор гармонизации использовал те или иные приемы музыкального развития. Вероятно, именно этим обстоятельством характеризуется отличие гармонизации от обработок, так как последние обычно содержат относительно развернутую форму построения (несколько куплетов) и многоголосную хоровую партитуру.

Гармонизация народной мелодии (песни) заключается в поддержке основной мелодии гармоническими созвучиями и в своей практической основе строится на принципах решения гармонических заданий. Написание гармонического сопровождения должно соотносываться с развитием основного мелодического голоса. В случаях использования полифонических приемов изложения автор должен придерживаться интонационного строя народной песни.

Для примера можно рассмотреть гармонизации Н. Римского-Корсакова былины «Про Добрыню» и лирической песни «Как с-под зорьки, с-под зари». В каждой из них Римский-Корсаков мастерски оттеняет основную мелодию и делает это по-разному. Былина содержит аккордовое гармоническое сопровождение, лирическая песня — полифонические приемы развития. Выбор то-

нальности песен напрямую зависит от рабочей тесситуры исполняющего голоса. В былине «Про Добрыню» выбрана тональность *Ля-бемоль мажор*, предпочтительная для тенорового голоса. Тональность лирической песни «Как с-под зорьки, с-под зари» — *ля минор*, и песня предназначена для низкого, причем мужского, судя по сюжетной основе, голоса. Темповое обозначение в первой песне *Andantino*, во второй — *Allegretto*. В былине аккордовые сочужия перемещаются в спокойном чередовании (вначале — каждые два такта, к концу песни — ежетактно); регистровые краски аккордов выдержаны в более темных тонах, а октавы в басах придают аккордам особую глубину и значительность; выдержан принцип использования плаговых оборотов (например, в первом предложении: Т—VI—III). Художественное решение песни «Как с-под зорьки, с-под зари» заключено в выделении из основной мелодии интонационного материала, ставшего основой имитационно-полифонических преобразований в партии сопровождения. Каждая фраза сопровождения имитирует мелодический оборот, имеющийся в основной мелодии. При этом имитация не всегда получается точной. Например, первая и последняя имитации используют различные транспонирующие интервалы (третью и квинту), лишь вторая имитация повторяет предшествующий мелодический оборот нота в ноту.

МИКРОПРАКТИКУМ

Материал для анализа

См. примеры 80—81.

Пример 80

“Про Добрыню”

Обработка Н. Римского-Корсакова

Andantino

mp

Что не бе-ла-я бе-ре-за к зем-ле кло-нит-

Ф-п.

p

- ся, не шел - ко - ва - я тра -

- ва при - кло - ня - ет - ся.

Пример 81¹

"Как с-под зорьки, с-под зари"
Обработка Н. Римского-Корсакова

Allegretto
mf

Как с-под зорь - ки, с-под за-ри, да с по - ут - ре...

Ф-п.

¹ См.: *Римский-Корсаков Н.А. Сто русских народных песен для голоса и фортепиано.* — М., 1977. Список анализируемого материала может быть расширен за счет гармонизаций М.А. Балакирева, П.И. Чайковского, А.К. Лядова и др.

ой, с по - ут - рен - ней, с по - ран - ней с по - ут - // - ли.

Для повторения

Для окончания

Обработки народных мелодий для хора обычно имеют развернутую форму, где каждый куплет является отдельной частью или разделом многочастной структуры. Выбор композиционных приемов при этом может быть самый разнообразный, но при соблюдении условия соподчинения фактурных преобразований художественно-образным задачам. В целом написание хоровой обработки является сложной композиторской работой, наполненной решением многих задач: жанровых, стилистических, формообразующих, музыкально-технологических и др. Распространенные хоровые обработки народных мелодий (песен) обычно пишутся в различных формах: простой и сложной; двух-, трехчастной или с большим количеством частей, взаимосогласованных между собой в последовательной или контрастной зависимости; куплетно-вариационной (например, хоровые вариации) и т.п. Выбор формы хоровой обработки обусловлен поэтическим содержанием стихов песни и количеством строк (куплетов). Довольно часто используется не весь поэтический текст народной песни, а только его часть (несколько куплетов). В этом случае автор обработки следит за тем, чтобы логика развертывания сюжетной канвы не терялась и чтобы смысл содержания дошел до слушателей.

Следует отметить, что обработки народных песен, сделанных для детского хора, ориентированы на детское восприятие, выдержаны в рамках удобного вокального звучания, часто эффектны по исполнительским приемам¹.

¹ Хоровые обработки народных песен, выполненные русскими композиторами Н.А. Римским-Корсаковым, А.К. Лядовым, А.Т. Гречаниновым, в оригинальном своем виде были предназначены для женского состава хора, но успешно исполняются детьми. Это обстоятельство невольно удерживает авторов многочисленных обработок в рамках профессиональных требований к детскому хоровому исполнительству. С.Н. Василенко, А.А. Егоров, А.В. Свешников, В.Г. Соколов, В.Г. Калистратов и многие другие создали огромное количество хоровых аранжировок, предназначенных непосредственно для исполнения детским составом хора.

Проанализируйте самостоятельно следующие обработки народных песен (примеры 82 — 84).

Пример 82

"Час да по часу". Русская народная песня

Обработка А. Свешникова.

Переложение для женского хора В. Самарина

C.I

C.II

A.I

A.II

Час да по ча - - су день про - хо - - дит,

солн - це крас - но - е зай - дет.

солн - це крас - но - е зай - дет.

солн - це крас - но - е зай - дет.

Ку - да скрыл - ся мой хо - ро - - - ший,

Ку - да скрыл - ся мой хо - ро - - - ший,

с кем про - ща - лась я вче - ра?

с кем про - ща - лась я вче - ра?

скрыл - ся мой хо - ро - - - ший,

Ку - да скрыл - ся мой хо - ро - - - ший,

с кем про - ща - - - лась я вче - ра?

Ко - ло - коль - чик е - го звуч - - - ный

Ко - ло - коль - чик е - го звуч - - - ный

бьет, ка - ча - ясь под ду - гой.

бьет, ка - ча - ясь под ду - гой,

е - го звуч - - - ный

ко - ло - коль - чик е - го звуч - - - ный

бьет, ка - ча - - - ясь под ду - гой.

Чуть у - слы - шу звон при - ят - - - ный,

бьет - ся серд - це у ме - ня.

Чуть у - слы - - шу звон при - ят - - - ный,

Чуть у - слы - шу звон при - ят - - - ный,

бьет - ся серд - - - це, серд - це у ме - ня,

бьет - ся серд - - - це, серд - це у ме - ня,

бьет - ся серд - це ре - ти - во - - - е

бьет - ся серд - це ре - ти - во - - - е

и со страш - но - ю то - ской.

и со страш - но - ю то - ской.

Пример 83

"Ой, чий то кінь стоїть". Украинская народная песня
Обработка В.Кикты. Переложение В.Самарина

Andante

p

С. I, II

Ой, чий то кінь стоїть, що бі - ла гри - вонь-ка,
Не так та дів - чи-на, як бі - ле ли - чень-ко,

A

tr

спо - до - ба - лась ме - ні, спо - до - ба - лась ме - ні,
tr по - дай же, дів - чи-но, по - дай же, ми - ла - я,

та - я дів - чи - нонь-ка,
на ко - ня ру - чень-ку,

mf

дів - чи - на, спо - до - ба - лась ме - ні,
ру - чень-ку, *mf* по - дай же, дів - чи-но,

дів - чи - на,
ру - чень - ку,

та - я дів - чи - нонь - ка.
на ко - ня ру - чень - ку.

спо - до - ба - лась ме - ні
по - дай же, ми - ла - я,

дів - чи - на.
ру - чень - ку,

дів - чи - на.
ру - чень - ку.

Дів - чи - на пі - дій - шла,

Дів - чи - на пі - дій - шла, ру - чень - ку

ру - чень - ку по - да - ла,

по - - - да - ла,

ой, ой,

"Ой, кра-ще б я бу - ла, ой, кра-ще б я бу - ла

ко - хан - ня, ой, кра-ще б я бу - ла,

ко - хан - ня не зна - ла ой,

ко - хан - ня не зна - ла.

ой, кра-ще б я бу - ла не - - зна - ла.

ой, не - зна - ла.

Две солистки

Ко-хан-ня, ко - хан-ня, вве-чо - ра до ран-ня,

(Закр. ртом)

як со - неч - ко зій - де, як со - неч - ко зій - де,

ко - хан - ня ві - дій - де, як со - неч - ко зій - де,

ко - хан - ня ві - дій - як со - неч - ко зій - де, ві - - - дій - - -

ві - - - дій - де. -де, -де, -де.

"Как по морю". Русская народная песня

Обработка В.Самарина

Очень спокойно

C. I
C. II
A
Ф-п.

а tempo

Solo
Как по мо - рю, как по мо - рю, как по

мо-рю, мо-рю си - не - му, как по мо - рю, мо - рю

Хор, (закр. ртом)

This system contains the first two staves of music. The top staff is for a vocal choir, marked 'Хор, (закр. ртом)' (Chorus, closed mouth). The bottom staff is for the piano accompaniment. Both parts are in the key of D major (two sharps) and 4/4 time. The vocal line consists of eighth and quarter notes, while the piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex bass line in the left hand.

си - не - му.

Весь хор

Плы - ла ле - бадь,

This system contains the third and fourth staves of music. The vocal line continues with the lyrics 'Плы - ла ле - бадь,'. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. The system concludes with a double bar line.

плы - ла

ле - бадь,

плы-ла

ле-бадь с

ле-бе -

дя - та -

This system contains the fifth and sixth staves of music. The vocal line continues with the lyrics 'плы-ла ле-бадь с ле-бе-дя - та -'. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. The system concludes with a double bar line.

ми, плы - ла ле - бедь с ле - бе - дя - та - ми.

rosso rit.

p
Плыв - ши, ле - бедь, плыв - ши, ле -

p

p staccato, ritmico

- бедь, плыв - ши, о - ку - ну - ла - ся,

плыв - ши, ле - бедь о - ку - ну - ла - ся, плыв - ши,

о - ку - ну - ла - ся. Над ней взвил - ся,
 ле-бедь о - ку - ну - ла - ся.

The first system of the musical score is in D major (two sharps). It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a half note 'о', followed by eighth notes 'ку', 'ну', and 'ла', and a dotted half note 'ся'. The piano accompaniment consists of a continuous eighth-note arpeggiated figure in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand. Dynamics include a forte 'f' marking.

над ней взвил - ся, над ней взвил-ся млад я - сен со -

The second system continues the musical piece. The vocal line has a half note 'над', eighth notes 'ней', 'взвил', a dotted half note 'ся', another half note 'над', eighth notes 'ней', 'взвил-ся', a dotted half note 'млад', eighth notes 'я', 'сен', and a dotted half note 'со'. The piano accompaniment maintains the same arpeggiated texture. Dynamics include a forte 'f' marking.

- кол, над ней млад со - кол.
 над ней взвил-ся млад я - сен со-кол.

The third system concludes the phrase. The vocal line has a dotted half note '- кол', eighth notes 'над', 'ней', 'млад', a dotted half note 'со', eighth notes '-', 'кол.', and a dotted half note. The piano accompaniment continues with the arpeggiated figure. Dynamics include a piano 'p' marking.

pp *Solo* У - бил,

у - - - бил, у - - - шиб.
Хор (закр. ртом)

pp

espressivo

у - шиб ле-бедь бе - лу - ю, у-бил, у-шиб ле-бедь бе - лу -

rit.

colla parte

rit.

a tempo
- ю.

a tempo

ЗАДАНИЕ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ

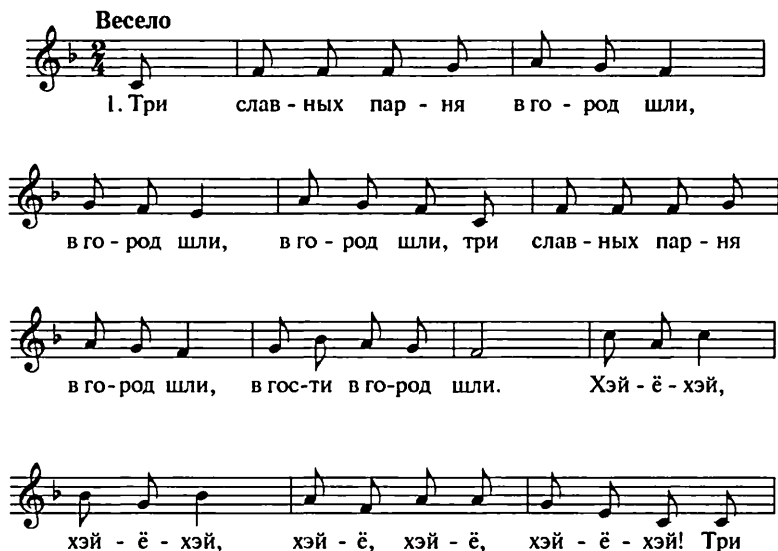
Используйте для собственных обработок напевы следующих песен. Постарайтесь подойти к каждому заданию с выдумкой и фантазией, не повторяйтесь в выборе музыкально-выразительных средств.

А) «Три парня». Шведская народная песня. Обработка для детского хора (двух-, трехголосного) без сопровождения (пример 85).

Пример 85

"Три парня". Шведская народная песня

Весело



1. Три слав - ных пар - ня в го - род шли,
в го - род шли, в го - род шли, три слав - ных пар - ня
в го-род шли, в гос-ти в го-род шли. Хэй - ё - хэй,
хэй - ё - хэй, хэй - ё, хэй - ё, хэй - ё - хэй! Три

1. Три славных парня в город шли,
в город шли, в город шли,
три славных парня в город шли,
в гости в город шли.
Хэй-ё-хэй, хэй-ё-хэй!.. (2 раза)
Три парня: Ивар, Йонни, Нильс —
в гости в город шли.

3. Парнишки наши пьют, едят,
пьют, едят, пьют, едят,
парнишки наши пьют, едят
пять часов подряд.
Хэй-ё-хэй, ай-ай-ай!.. (2 раза)
Три парня: Ивар, Йонни, Нильс,
пять часов подряд.

2. Стоит закусок полон стол,
полон стол, полон стол,
стоит закусок полон стол,
сели все за стол.
Хэй-ё-хэй, ой-ой-ой!.. (2 раза)
Три парня: Ивар, Йонни, Нильс —
сели все за стол.

4. Но что-то стал их грустен взгляд,
грустен взгляд, грустен взгляд,
но что-то стал их грустен взгляд,
Очень грустен взгляд.
Хэй-ё-хэй, ох-ох-ох!.. (2 раза)
У трех несчастных пареньков
животы болят.

5. Кричат парнишки: "Ой, беда, ой, беда, ой, беда!"
Кричат парнишки: "Ой, беда, к нам пришла беда!"
Хэй-ё-хэй, ох-ох-ох!.. (2 раза)
"Не будем объедаться мы больше никогда".

6. Так жадность никому не впрок, да не впрок, да не впрок, так жадность никому не впрок, право же, не впрок.
Хэй-ё-хэй, хэй-ё-хэй!.. (2 раза)
Три парня: Ивар, Йонни, Нильс, это вам урок!

Б) «Уж ты, сад, ты мой сад». Русская народная песня. Обработка для детского (женского) хора с сопровождением фортепиано (возможен вариант иного инструментального сопровождения, например баяна, ансамбля народных инструментов) (пример 86).

Пример 86

"Уж ты, сад, ты мой сад". Русская народная песня

Плавно, не торопясь



Уж ты, сад, ты мой сад,
сад зелененький,
ты зачем рано цветешь,
осыпаешься?

Ты куда, милый мой,
собираешься?
Не во путь ли, во поход,
во дороженьку?

Ты зачем рано цветешь,
осыпаешься?
Ты куда, милый мой,
собираешься?

Не во путь ли, во поход,
во дороженьку?
Ты со всеми людьми
распрошаешься.

В) «Не одна во поле дороженька». Русская народная песня. Обработка для смешанного хора без сопровождения (возможен вариант: для неполного смешанного хора без сопровождения) (пример 87).

Пример 87

"Не одна во поле дороженька". Русская народная песня

Не очень медленно





Не одна то ли, да одна,
ай, во поле дорожка,
во поле дороженька. (2 раза.)

Не одна то ли дорожка,
ай, дорожка пролегала,
она пролегала. (2 раза.)

Эх, частым ельничком доро...
ай, дорожка зарастала,
она зарастала. (2 раза.)

Молодым то ли, да горьким,
ай, горьким осинничком
её заломало. (2 раза.)

Как по той ли по дороженьке,
ай, по той ли дорожке
нельзя ни проехать,
ой, да ни проехать, ни пройти.

- Аванесов Р. И.* Русское литературное произношение. — М., 1972.
- Апраксина О. А.* Музыкальное воспитание в русской общеобразовательной школе. — М.; Л., 1948.
- Багадуров В. А.* Очерки по истории вокальной педагогики: В 3 ч. — М., 1956. — Ч. 3.
- Бандина А. В., Попов В. С., Тихеева Л. В.* Школа хорового пения. — М., 1981. — Вып. 1.
- Безбородова Л. А.* Дирижирование: Учебное пособие для студентов педагогических институтов. — М., 1985.
- Берлиоз Г.* Дирижер оркестра // Дирижерское исполнительство: Практика. История. Эстетика. — М., 1975.
- Вагнер Р.* О дирижировании // Дирижерское исполнительство: Практика. История. Эстетика. — М., 1975.
- Вальтер Б.* О музыке и музицировании // Дирижерское исполнительство: Практика. История. Эстетика. — М., 1975.
- Вальтер Б.* Тема с вариациями // Исполнительское искусство зарубежных стран. — М., 1969. — Вып. 4.
- Вейнгартнер Ф.* О дирижировании // Дирижерское исполнительство: Практика. История. Эстетика. — М., 1975.
- Виноградов К. П.* Методы работы русских мастеров хоровой культуры XIX и начала XX столетий: Машинописная рукопись.
- Виноградов К. П.* Работа над дикцией в хоре. — М., 1967.
- Воспитание музыки: Из опыта работы / Сост. Т. Е. Вендрова, И. В. Пигарева. — М., 1991.
- Дмитревский Г. А.* Ансамбль хора // Работа с хором: Методика. Опыт. — М., 1972.
- Дмитревский Г. А.* Хороведение и управление хором. — М., 1957.
- Егоров А. А.* Очерки по методике преподавания дирижерско-хоровых дисциплин. — Л., 1958.
- Егоров А. А.* Теория и практика работы с хором. — Л., 1951.
- Из истории музыкального воспитания: Хрестоматия / Сост. О. А. Апраксина. — М., 1990.
- Ильин В. П.* Очерки истории русской хоровой культуры второй половины XVII — начала XX века. — М., 1985. — Ч. 1.
- Казачков С. А.* Дирижерский аппарат и его постановка. — М., 1967.
- Канерштейн М. М.* Вопросы дирижирования. — М., 1972.
- Кванц И.* Опыт наставления по игре на поперечной флейте // Дирижерское исполнительство: Практика. История. Эстетика. — М., 1975.
- Коган Г. М.* О стихийности и сознательности в исполнительском искусстве // Вопросы пианизма: Избранные статьи. — М., 1968.
- Коджаспирова Г. М.* Культура профессионального самообразования педагога. — М., 1994.
- Краснощеков В. И.* Вопросы хороведения. — М., 1969.
- Левандо П. П.* Хоровая фактура. — Л., 1984.
- Левандо П. П.* Хороведение. — Л., 1982.
- Лихачев Б. Т.* Философия воспитания. — М., 1995.

- Лиценко И. Г.* Практическое руководство по хоровой оранжировке. — М., 1962.
- Ломов Б. Ф.* Общение как проблема общей психологии // Методологические проблемы социальной психологии. — М., 1975.
- Маркевич И.* Органный пункт: Главы из книги. Статьи // Исполнительское искусство зарубежных стран. — Вып. 5 / Сост. и ред. Г. Эдельман. — М., 1970.
- Матросов В. Л., Сластенин В. А.* Новой школе — нового учителя // Педагогическое образование. — М., 1990. — № 1.
- Музалевский В. И.* Михаил Георгиевич Климов: Очерк жизни и творческой деятельности. — Л., 1960.
- Музыка детям // Вопросы музыкально-эстетического воспитания. — Л., 1981. — Вып. 4.
- Музыкальная энциклопедия: В 6 т. — М., 1973—1982.
- Мусин И. А.* О воспитании дирижера. — Л., 1987.
- Мюнш Ш. Я* — дирижер. — М., 1982.
- Назаренко И. К.* Искусство пения. — М., 1968.
- Никольская-Береговская К. Ф.* Начальный этап обучения в хоре старшеклассников // Музыкальное воспитание в школе. — М., 1974. — Вып. 9.
- Никольская-Береговская К. Ф.* Развитие школы хорового пения в России. — М., 1974.
- Никольская-Береговская К. Ф.* Русская вокально-хоровая школа IX—XX вв. — М., 1998.
- Никольский А. А.* Василий Сергеевич Орлов // Русская духовная музыка в документах и материалах. — Т. 1 / Сост. С. Г. Зверева, А. А. Наумов, М. П. Рахманова. — М., 1998.
- Ольхов К. А.* Теоретические основы дирижерской техники. — Л., 1984.
- Осеннева М. С., Самарин В. А., Уколова Л. И.* Методика работы с детскими вокально-хоровыми коллективами. — М., 1999.
- Павлицева О. В.* Методика постановки голоса. — Л., 1964.
- Пазовский А. М.* Записки дирижера. — М., 1968.
- Памяти Н. М. Данилина: Письма. Воспоминания / Сост. и ред. А. А. Наумов. — М., 1987.
- Пигров К. К.* Руководство хором. — М., 1964.
- Попов В. С.* О развитии певческого голоса младших школьников // Музыкальное воспитание в школе. — М., 1985. — Вып. 16.
- Птица К. Б.* Мастера хорового искусства в Московской консерватории. — М., 1970.
- Птица К. Б.* Очерки по технике дирижирования хором. — М., 1948.
- Птица К. Б.* Хоровое искусство — основа музыкальной культуры // Советские хоровые дирижеры: Справочник / Сост. Э. Елисеева-Шмидт, В. Елисеева. — М., 1986.
- Раабен Л. Н.* Об объективном и субъективном в исполнительском искусстве // Вопросы теории и эстетики музыки. — Л., 1962. — Вып. 1.
- Риман Г.* Катехизис истории музыки. — М., 1895—1896. — Ч. 1—2.
- Римский-Корсаков Н. А.* Основы оркестровки. — РМИ, 1913.
- Самарин В. А.* Хороведение: Учебное пособие. — М., 1998.
- Свешников А. В.* Хоровое пение — искусство истинно народное. — М., 1962.

Сидельников Л. С. Симфоническое исполнительство: Эстетика и теория: Исторический очерк. — М., 1991.

Синодальный хор и училище церковного пения: Воспоминания. Дневники. Письма // Русская духовная музыка в документах и материалах. — Т. 1 / Сост. С. Г. Зверева, А. А. Наумов, М. П. Рахманова. — М., 1998.

Советские хоровые дирижеры: Справочник / Сост. Э. С. Елисеева-Шмидт, В. С. Елисеева. — М., 1986.

Соколов В. Г. Работа с хором. — М., 1983.

Струве Г. П. Школьный хор: Книга для учителя. — М., 1981.

Стулова Г. П. Хоровой класс: Теория и практика работы в детском хоре. — М., 1988.

Теория и методика музыкального образования детей: Научно-методическое пособие / Л. В. Школяр, М. С. Красильникова, Е. Д. Критская и др. — М., 1998.

Ткачев Д. В. Александр Андреевич Архангельский. — Л., 1974.

Хороведение: Учебное пособие для студентов музыкально-педагогических факультетов / Науч. ред. Б. Д. Критский, О. П. Соколова. — М., 1989.

Чесноков П. Г. Хор и управление им: Пособие для хоровых дирижеров. — М., 1961.

Шереметьева Н. М. М. Г. Климов — дирижер Ленинградской академической капеллы. — Л., 1983.

Шерхен Г. Учебник дирижирования // Дирижерское исполнительство: Практика. История. Эстетика. — М., 1975.

Школяр Л. В. Некоторые штрихи к музыкально-психологическому портрету современного ребенка // Теория и методика музыкального образования детей. — М., 1998.

СОДЕРЖАНИЕ

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ. ХОРОВЕДЕНИЕ

I. Значение хороведения в системе профессиональной подготовки учителя музыки	1
1. Роль учителя музыки в формировании вокально-хоровой культуры детей	1
2. Принципы антропоцентрического подхода к вокально-хоровому воспитанию	1
3. Содержание курса	9
II. Хоровой коллектив	10
1. Профессиональное и любительское творчество	10
2. Направления в хоровом пении	12
3. Формы хорового исполнительства	13
4. Хор как совокупный субъект художественно-исполнительского процесса	17
5. Хоровая партия	20
6. Типы хоров	21
Разновидности хоров по численности	24
Малый (камерный) хор	24
Средний хор	27
Большой хор	28
Сводные хоры. Массовые хоры	30
7. Вид хора	32
8. Расположение хорового коллектива	40
III. Вокальная организация хора	46
1. Строение голосового аппарата	46
Органы дыхания	46
Гортань	47
Артикуляционный аппарат	48
Постановка голоса	49
Опора звука	51
Регистр	52
Тесситура	53
2. Вокально-тембровая культура хора	54
Певческая установка	57
Певческое дыхание	58
Цепное дыхание	59
Певческая опора	60
Певческая позиция	61
Звукообразование	61
Подвижность голосов	66
Гигиена певческого голоса	67
3. Характеристика певческих голосов	69
Основные разновидности певческих голосов	69
Женские голоса в хоре	70
Мужские голоса в хоре	80
Детские голоса в хоре	94
4. Характеристика однородных и смешанных хоров	97
Русский народный хор	97
Академические хоры	98
IV. Ансамбль, строй, дикция в хоре. Художественно-выразительные средства хорового исполнения	109
1. Ансамбль в хоре	109
Регистрово-тембровая система	115
Ансамблевые разновидности	118

2. Строй в хоре	127
Общие понятия	127
Работа над строем в хоре	130
Подача хормейстером тона при настройке хора	137
3. Дикция в хоре	138
Дикция и орфоэпия	138
Работа над словом в хоре	142
Паузы в литературно-музыкальном тексте	148
4. Художественно-выразительные средства хорового исполнения	150
Изучение партитуры	150
Художественные средства хорового исполнения	154
Темп	169
V. Управление хором	173
1. Организационные принципы управления хором	173
2. Технологии и способы управления хором, стили художественного общения, функции дирижера	176
3. Стили художественного общения	177
4. Функциональные особенности дирижера	179

ЧАСТЬ ВТОРАЯ. ХОРОВАЯ АРАНЖИРОВКА

I. Задачи хоровой аранжировки	185
II. Основные приемы композиционного преобразования хоровой партитуры	186
III. Основополагающие принципы и методы хоровой аранжировки и их творческое применение	195
Основные принципы	195
Принципиальные особенности хоровой аранжировки	199
IV. Конкретные приемы хоровых переложений. Типы переложений	217
1. Переложения с однородных хоров для смешанных хоров	217
Переложение двухголосных (с элементами трехголосия) произведений для смешанного хора	221
Переложение с трехголосного однородного хора для смешанного хора	221
Переложения с однородного хора для смешанного хора	227
Переложения для неполного смешанного хора	238
2. Переложения со смешанного хора для однородных хоров	245
Переложения с четырехголосного смешанного хора для четырех-голосных однородных хоров с сохранением фактуры партитуры смешанного хора	247
Переложения с четырехголосного смешанного хора полифонического склада для четырехголосных однородных хоров	251
Смешанный прием переложения. Четыре способа переложения с четырехголосного смешанного хора для однородных хоров	254
3. Переложение произведений подголосочного склада изложения	271
4. Переложение произведений, написанных для голоса в сопровождении фортепиано	281
5. Переложение вокально-песенных произведений с развернутой фактурой сопровождения	309
6. Переложение инструментальных произведений для хора	316
7. Свободные обработки народных мелодий	328
Справочно-библиографическая литература	336

ХОРОВЕДЕНИЕ И ХОРОВАЯ АРАНЖИРОВКА



Самарин Владимир Аркадьевич — дирижёр, педагог, заслуженный работник культуры Российской Федерации. Окончил дирижёрско-хоровое отделение вокального факультета Московской государственной консерватории в 1977 г.

Работал с разными профессиональными хоровыми коллективами, в частности был художественным руководителем Государственного ансамбля песни и танца Коми АССР "Ася кыя", проявил себя также как оперно-симфонический дирижёр в Коми республиканском музыкальном театре; осуществил совместно с различными составами исполнителей многочисленные записи на радио и телевидении, на фирме "Мелодия". Автор учебных пособий "Хороведение" и "Методика работы с детским вокально-хоровым коллективом" (последняя в соавторстве с М. С. Осаненной и Л. И. Уколовой), а также научных и учебно-методических статей для студентов средних педагогических учебных заведений. Аранжировал большое число произведений для различных исполнительских составов, в том числе оркестровых и вокально-хоровых.

В настоящее время работает в педагогическом колледже №7 "Маросейка".