

К. ПИГРОВ



РУКОВОДСТВО ХОРОМ

МУЗЫКА • 1964

К. ПИГРОВ

РУКОВОДСТВО ХОРОМ

Под редакцией К. ПТИЦЫ

*Допущено Отделом учебных заведений
Министерства культуры СССР
в качестве учебного пособия
для очных, заочных и вечерних отделений
музыкальных училищ
и высших музыкальных учебных заведений*

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»

Москва 1964

КОНСТАНТИН КОНСТАНТИНОВИЧ ПИГРОВ
(Очерк жизни и творческой деятельности)

Шел август 1957 года. Над праздничной Москвой ни днем, ни ночью не стихал многоголосный шум ликующей толпы. Советская столица встречала посланцев мира — юношей и девушек, спешивших со всех концов земли на праздник молодости и дружбы, на VI Всемирный фестиваль.

Яркие одежды, ослепительные улыбки, волнующие слова приветов, понятные на любом языке, нес огромный непрерывающийся людской поток, заливавший улицы, площади, скверы и парки великого города. Стан белых голубей взлетали в летнее московское небо, разноцветные воздушные шары поднимались, переливаясь радугой, в солнечных лучах, пестрели транспоранты, гирлянды живых цветов проплывали в колоннах. Золотыми огнями фейерверков расцветивалось ночное небо. Все танцевало; гремела музыка. И песня, песня — душа всякого праздника, неизменная спутница народного торжества — летела над ликующей толпой, лилась из сердца в сердце, призывая людей к миру и дружбе.

В те дни молодежь разных стран, юноши и девушки, с любовью несли друг другу прекраснейшие дары своего национального искусства — песни, танцы, народные игры. Представители разных стран стремились превзойти друг друга в демонстрации художественного творчества своей родины. В напряженных многодневных соревнованиях друзья побеждали лучшие. Маститые члены международных жюри, прославленные артисты, деятели искусств судили вдумчиво и справедливо. Достоинейшие из талантов увенчались лаврами лауреатов фестиваля.

Среди этого вдохновенного парада национальных искусств, смотра красоты и молодости, одно из важнейших мест, привлекавших всеобщее внимание, занимало международное состязание певческих коллективов — любительских хоров.

Много чудесных народных песен, классических хоровых произведе-

Пигров Константин Константинович
РУКОВОДСТВО ХОРОМ

Редактор И. Тарасова. Техн. редактор В. Карасев
Худож. редактор А. Купцов. Корректор Т. Ключарова
Художник Б. Белов

Подписано к печати 11/1 1964 г. А01414. Формат бумаги 60×90^{1/16}
Бум. л. 6,87. Печ. л. 13,75. Уч.-изд. л. 12,97. Тираж 10 000 экз.
Цена 75 коп. Зак. 480

Московская типография № 20 «Главполиграфпрома»
Государственного комитета Совета Министров СССР по печати
Москва, 1-й Рижский пер., 2

ний, современной хоровой музыки, песен о мире и дружбе прозвучало во время этого удивительного соревнования. Слушатели не уставали восхищаться стройным пением болгарских хоровых коллективов, тонким мастерством певцов народного Китая, искусством хоров Чехословацкой республики, отдавали должное мастерству исполнителей Западной Европы. Но один из хоров вызвал единодушное, несравненное восхищение слушателей и всего состава жюри. Красота и стройность пения хора, проникновенная задушевность и выразительность исполнения покорили все сердца. Этим коллективом был лауреат Всесоюзного конкурса, самодельный хор студентов Одессы. Художественным руководителем, воспитавшим замечательный коллектив, принесший очередную славную победу советскому хоровому искусству, был Заслуженный деятель искусств УССР, профессор Константин Константинович Пигров.

Победа одесского хора на фестивале не была единичной и случайной в его деятельности. Талантливая советская молодежь, объединившаяся в стремлении овладеть искусством хорового исполнительства, уже несколько лет настойчиво и последовательно совершенствовала свое мастерство. На пройденном творческом пути было много трудностей, много работы и немало выдающихся побед. Не месяц и не год потребовался для того, чтобы спаять певцов в исполнительский организм, осуществляющий единую художественную волю коллектива. И основной силой, организующей и направляющей воспитание одесских студентов, приведшей их к вершинам искусства хорового пения, был самобытный, выдающийся талант дирижера и педагога, огромный профессиональный опыт руководителя — замечательного музыканта Пигрова, пользующегося безграничной любовью своего коллектива певцов, авторитетом среди всех советских хоровых деятелей.

Жизнь и творческая деятельность Пигрова являются одним из тех примеров беззаветного служения художника любимому делу, которыми так богата история русского искусства.

Как и у многих выдающихся деятелей русской хоровой культуры, увлечение хоровым искусством возникло у Пигрова еще в самом раннем детстве. Это было давно, он родился в последней четверти прошлого столетия, в 1876 году, на юге России. «С момента моей сознательной жизни, — пишет Константин Константинович в интереснейшем документе истории русского певческого искусства, «Автобиографии»¹, — с 6—7 лет, я страстно любил хоровое пение и старался принимать в нем активное участие». В глухом калмыцком селе Малой Джалге Ставропольской губернии, где проживала семья Пигровых, способный регент-самоучка, крестьянин Д. И. Слюсарь, руководил хором местной церкви. «Под его управлением, — говорится далее, — большой хор, человек в 40, пел простые церковные напевы а саррелла, иногда пытался петь сочинения Бортнянского. Бортнянский им был не по силам, но так называемое

¹ Дальнейшие цитаты и выдержки также заимствованы из неизданной «Автобиографии» К. К. Пигрова.

простое пение исполнялось звучно, искренне и даже впечатляюще». В этом хоре мальчиком-певчим и начал свой творческий путь Пигров. Там же, в селе, в среде простых людей, он узнал и полюбил народную песню. В протяжных напевах калмыцких степей, в чудесных родных русских мелодиях жила душа народа, радовалась и горевала, пела о горькой доле бедняка, о несбыточной мечте о счастье. Чуткий ребенок впитывал в себя всю прелесть, глубину и поэзию народного творчества. Годы шли, в 1885 году Пигрова из Малой Джалги отвезли в Ставрополь для обучения в духовном училище. И там предметами, наиболее привлекавшими мальчика, оказались нотная грамота и классное хоровое пение. Последнее, как исполнительство, мало-помалу стало главным в его душевных стремлениях. Между тем поступление певчим в губернский церковный хор было делом нелегким: Пигров не обладал значительными голосовыми данными, не было и протекции, столь необходимой в то время для успешного завершения всякого начинания. Однако твердость намерений и настойчивость юности принесли успех: «И вот я в хоре! Я наверху блаженства!»

Вскоре же выдающиеся музыкальные данные юного певца обратили на себя внимание и выдвинули его в число вожаков хора: неожиданно для регента выяснилось, что новичок уверенно поет весь репертуар хора. За училищем следовало обучение в духовной семинарии. И здесь интересы юноши главным образом сконцентрировались вокруг певческой стороны обучения. В скором времени Пигров стал сам регентом семинарского хора. В то время хоры духовных семинарий в губернских городах отличались немалой исполнительской культурой. Составленные из голосистых, музыкально подготовленных певцов-семинаристов, они исполняли большой репертуар для мужского хора, не ограничиваясь произведениями культовой музыки. Концерты семинарского хора нередко являлись украшением художественной жизни города.

Успешной деятельности молодого дирижера помогли систематические занятия с «талантливым и просвещенным учителем пения В. Д. Веневским», наблюдавшим и за его работой в хоре семинарии. «Веневского, — пишет Пигров, — проработавшего в Ставрополе свыше сорока лет, знает весь Северный Кавказ. Он оставил о себе память как замечательный педагог, неутомимый работник в области школьного пения, прекрасный дирижер хора и талантливый композитор. Веневский первый написал музыку на тему о гибели «Варяга» в 1904 году, а также издал сборники обработок народных песен, где обнаружил отличное знание специфики вокального ансамбля; для школ он издал три сборника «Школьный друг», где для подвижных игр использовал народные песни. Это был человек незаурядного масштаба, крупный общественный работник музыкальной культуры».

Знакомство и занятия с Веневским, по-видимому, сыграли решающую роль в определении дальнейшего жизненного пути юноши, которого не привлекала предстоящая духовная карьера. Он твердо решил, что единственно возможной для него профессией может быть только руководство хором, и в 1898 году уехал в Петербург, где поступил в регентский класс при бывшей Придворной певческой капелле. С тех пор жизнь

молодого музыканта была безраздельно посвящена любимому делу. Большая и разнообразная регентская практика в подвинутом хоре семинарии и теоретические занятия с Веневским серьезно подготовили молодого дирижера к прохождению учебного курса классов капеллы, к восприятию всего богатства музыкальной жизни Петербурга.

Петербургская капелла была в ту пору одним из центров подготовки кадров профессиональных хоровых дирижеров-регентов (другим таким учебным заведением было Синодальное училище в Москве). Уровень учебного курса в капелле был весьма высок, учителями специальных предметов являлись великолепные музыканты-профессора консерватории, среди которых достаточно назвать имя А. К. Лядова, преподававшего гармонию и форму. Руководителем капеллы был выдающийся русский композитор А. С. Аренский.

Капелла предусматривала обучение с детского возраста, а также подготовку взрослых, подобных Пигрову, к регентской деятельности. Из нее вышло немало известных музыкальных деятелей, таких, например, как А. В. Александров, М. Г. Климов.

В системе самой капеллы тогда существовало два хора: мужской хор регентских классов — отличный коллектив, ставший перед собой учебно-воспитательные задачи, и смешанный хор мужчин и мальчиков (собственно хор Придворной капеллы) — один из лучших в мире. «Пение хора капеллы открыло мне новый мир хорового звучания — вспоминает Пигров. — Меня поразило техническое совершенство этого бесподобного коллектива. Непередаваемое мастерство певцов капеллы меня ошеломило и потрясло. Я услышал не только великолепное исполнение церковной музыки, но и классические партитуры русских и западноевропейских композиторов». Руководителем обоих хоров капеллы был один из лучших регентов того времени, блестящий музыкант и дирижер Е. С. Азеев.

Кроме Лядова, среди учителей Пигрова были известные музыкальные педагоги Петербурга: Н. А. Соколов, И. А. Вишневский, М. Р. Щиглев и другие. «Учили нас основательно и глубоко, — вспоминает Пигров — и не только учили, но, самое главное, воспитывали».

Особенно ценны были лекции по гармонии и контрапункту А. К. Лядова. «Слушайте побольше музыки», — говорил он нам. Выдающиеся способности Пигрова позволили ему пройти и успешно закончить пятилетний курс обучения уже в 1901 году, то есть за три года. И с тех пор началась «трудовая жизнь хормейстера-профессионала». Молодому дирижеру предстоял выбор дальнейшего творческого пути. «Было три пути: культовое хоровое пение, хоровое пение в общеобразовательной школе и, наконец, организация хорового коллектива за счет и риск предпринимателя-организатора. Третий вариант применения своих умений и знаний был для меня неприемлемым, потому что у меня не было для этого необходимых данных (денег). Следовательно, оставалось два возможных варианта: работать в церкви или же в общеобразовательной школе». Однако хормейстеру-профессионалу, стремящемуся к достижению исполнительского мастерства, рассчитывать на широкое и полноценное применение своих знаний и артистических возможностей в общеобразова-

тельной школе не приходилось. Достижение в школьном хоре профессионального уровня было невозможно. К тому же необязательность предмета пения в школе ставила преподавателей зачастую в трудные условия как материального, так и морального порядка. В то же время развитие и состояние церковной музыки в России в ряде случаев создавало достаточные условия для профессиональной хоровой работы. Богатые приходы отпускали приличное вознаграждение певчим и их руководителям.

Репертуар культовой музыки в значительной мере соответствовал высокому общему уровню русской хоровой культуры. К этому времени имелось немало шедевров русской церковной хоровой музыки (начиная от созданных полтора-два столетия назад до знаменитых культовых произведений Чайковского, Аренского). Вскоре были написаны лучшие сочинения П. Чеснокова, «Всенощная» С. Рахманинова, «Литургия» А. Гречанинова и другие.

В церковной музыке разгорелась борьба старых, аскетических певческих устоев с новыми веяниями, связанными с проникновением в церковную музыку народно-песенных элементов, в первую очередь через творчество А. Д. Кастальского. Вместе с народно-песенным началом, рушившим старые каноны церковного хорового письма, свежие струи нового, светского стиля исполнения, драматизированного, насыщенного подлинным человеческим чувством, врвались в атмосферу отрешенности и бесстрастности, считавшихся прежде обязательной принадлежностью культового пения. Проводниками этого нового направления, исполненного живых и горячих страстей, новаторами, исполнительское дарование которых не уместилось в рамках установленных церковных догм, стали лучшие хормейстеры России. В Петербурге — Е. С. Азеев, в Москве — В. С. Орлов, Н. М. Данилин, П. Г. Чесноков, а на юге России — К. К. Пигров. Они утверждали этот новый стиль силой своего таланта, своей убежденностью в трудных условиях укоренившихся привычек и обычаев.

В 1901 году Пигров получил назначение на работу в Ростове-на-Дону. «Мне пришлось включиться в работу хормейстера и учителя пения... По примеру многих своих товарищей по оружию, я одновременно работал и в общеобразовательной школе, и в церкви».

Работа в учебных заведениях города быстро увенчалась значительными успехами молодого педагога. «В коммерческом училище мне удалось создать небольшой детский хорик, на редкость чисто и выразительно исполнявший двухголосные сочинения и народные песни. Помню, как особенно удачно пели хор Веневского «На горе растет калина». Выразительность и одухотворенность исполнения заставили полный зал слушателей замереть в оцепенении, а со сцены лились чарующие звуки детских звонких голосов, то нежно затихающих, то снова усиливающихся в строжайшей пропорциональной звуковой симметрии. Я переживал счастливые минуты художественного восторга».

Значительно сложнее обстояло дело с установлением творческого авторитета и завоеванием принципиальных художественных позиций в церковном хоре. «Я застал хор, укомплектованный прекрасными муж-

скими голосами и хорошими, опытными певцами-мальчиками. Хор был небольшой, человек 35. С большим энтузиазмом я взялся за работу. Я стал прививать хору новые технические приемы для преодоления ансамблевых трудностей, новое направление в способах звучания и распределения звучащих тонов аккорда. Усиленно работал над слиянием хоровых групп в совершенный унисон при удвоениях. Одним словом, сделал все, чтобы достигнуть органоподобного звучания.

В репертуаре хора появились произведения Римского-Корсакова, Чайковского, Гречанинова, Ипполитова-Иванова, Кастальского, Рахманинова. Чистота интонации сделалась краеугольным камнем технических достижений хора. С юношеским увлечением я отдавался работе. С каждой неделей, с каждым месяцем хор рос технически и художественно. Для лучшего музыкального воспитания певцов-мальчиков я учил их играть на скрипке.

Новая музыка, которую я убежденно вводил, сначала не замечалась слушателями, но когда я в большие праздники запел не традиционную музыку, то мои новшества не приняли. Мало того, меня стали публично оскорблять и говорить всякие дерзости.

Однако, несмотря на всю сложность обстановки, вопреки консерватизму и рутине, преграждавшим творческий путь молодому музыканту, его имя начинает приобретать все большую известность. Отличными успехами хоров, за которые брался талантливый дирижер, свидетельствовали о том, что в лице Пигрова в музыкальной жизни большого города возникло явление, далеко выходящее за пределы обычного. Особенно способствовал утверждению положения Пигрова ряд замечательных общественно-воспитательных мероприятий для широкой публики, осуществленных им в Ростове. «В Ростове я задумал организовать общедоступные концерты с программой из народных песен и оригинальной хоровой музыки. Для реализации задуманного я объединил два церковных хора и начал готовиться к концерту. В программу вошло несколько народных песен («Соловейко-соловушка» Архангельского, «У ворот, ворот» Веневского, «За реченькой яр-хмель» Гречанинова), что-то еще — не помню, украинские песни в обработке Лысенко, Кленовского, оригинальные хоры Кастальского, Ипполитова-Иванова, Римского-Корсакова, Щиглева, Ковалевского. Всего не могу припомнить. Опыт удался. Концерт привлек внимание публики и прошел с большим успехом. Слушателей было очень много, зал не мог вместить всех желающих послушать хор.

Наши общедоступные концерты приобрели большую популярность и вызвали одобрение. Все они проходили на высоком профессиональном уровне, а некоторые были особенно впечатляющими.

Помню, как на одном из концертов великолепно исполняли украинскую песню «А вже весна» в обработке Кленовского, «Крестьянскую пирушку» Ипполитова-Иванова; вдохновенно прозвучал хор Щиглева на слова А. Майкова «Мать». Здесь наши певцы превзошли себя. Простая и задушевная музыка была подана с большим мастерством, идеальной чистотой интонации, предельной выразительностью и подъемом. Впечатление, произведенное на слушателей, было колоссальным: очень многие плакали, особенно женщины. После исполнения этого номера зал на

несколько секунд онемел, а потом разразился громовыми аплодисментами. Конечно, нас заставили этот хор бисировать. За свои огорчения и неудачи в церковном хоре я был сторицею вознагражден».

Разнообразная и плодотворная хоровая работа К. К. Пигрова в Ростове-на-Дону явилась первой ступенью той школы жизни и практики, которая заложила основы его творческого метода, способствовала развитию его исполнительского таланта. Вскоре он переезжает на работу в Ставрополь. Уехав учиться в Петербург начинающим хормейстером, он возвращается в родной город мастером-профессионалом, вооруженным глубокими теоретическими знаниями, практическим опытом, а также отчетливым представлением о задачах, стоящих перед музыкантом-просветителем. К этому времени уже складываются его методико-педагогические принципы профессионального воспитания хорового коллектива, развитые в дальнейшем в замечательную систему, изложенную в его «автобиографии» и книге «Руководство хором», полностью оправдавшую себя на практике в работе с хорами самого К. К. Пигрова и его многочисленных учеников. Основные и первоначальные условия ее, по определению самого К. К. Пигрова, состоят в следующем: «В общих чертах мой метод воспитания хора был такой:

1) Чистота интонации — краеугольный камень, на котором зиждется искусство хорового пения.

2) Воспитание голоса певца путем систематических занятий в подаче культурного звука на правильном дыхании.

3) Развитие подвижности и гибкости голоса с использованием приемов из художественной хоровой литературы.

4) Выработка техники произношения текста в разных ритмах и темпах.

5) Воспитание слуха певцов в преодолении трудностей гармонического и полифонического порядка.

6) Воспитание художественного вкуса певцов путем слушания хоровой музыки в отличном исполнении».

К этому времени К. К. Пигров уже стал известен как один из лучших дирижеров и воспитателей хора в России. Старейший московский певец М. М. Добронравов вспоминает: «Хоровой певец, пропевший некоторое время в хоре Азеева в Петербурге или у Пигрова в Ставрополе, ценился как артист-ансамблист высшей категории».

Общедоступные концерты хора под управлением К. К. Пигрова в Ставрополе пользовались невероятным успехом и любовью в народе. Он пишет об одном из таких концертов: «Помню, что сравнительно большой зал был сверх меры переполнен и полиция хотела привлечь к ответственности устроителей концерта за опасное скопление людей и возможность какой-либо катастрофы. Концерт прошел с большим успехом. Программа состояла из народных песен».

Завоевание профессионального авторитета позволило К. К. Пигрову расширить сферу музыкально-просветительской деятельности, все смелее и чаще используя плоды своей прекрасной профессиональной работы, официально предназначенной для нужд церковной службы, в мероприя-

тиях, носящих общественно-воспитательное значение. Так, например, в 1911 году церковный хор Пигрова открывал театральный сезон в Ставрополе. «Хор отлично справился с такой задачей и своим пением вызвал всеобщее удовлетворение», — писал Пигров об этом парадоксальном выступлении.

В 1914 году Пигров переехал в Одессу — город необычайно интенсивной музыкальной жизни, город певцов и песен — русский Неаполь. Именно с этим городом связана более всего последующая жизнь музыканта, здесь окончательно, в полную силу разворачивается его талант и плодотворная общественно-музыкальная деятельность.

В первые же годы жизни в Одессе Пигров все больше отдавал времени и сил музыкально-просветительской деятельности, постепенно отходя от работы в церковных хорах: «Моя работа была сосредоточена главным образом в женских гимназиях и немного в церковном хоре». И здесь имя выдающегося хорового дирижера быстро завоевывает большую популярность. Гимназические хоры Пигрова становятся украшением музыкальной жизни городского общества. «Во 2-й женской гимназии мне удалось наладить довольно стройный и большой хор. В одном из его выступлений было весьма удачно исполнено талантливое произведение моего учителя, Василия Дмитриевича Веневского, «Варяг». Бывают случаи, когда певцы хора чувствуют себя, как говорят, «в ударе». Тогда они поют особенно выразительно и впечатляюще. Так было и в том концерте. Девочки-гимназистки пропели «Варяг» Веневского неподражаемо хорошо. Я сделался предметом внимания многих директоров гимназий, со всех сторон получал приглашения на работу».

Примечательным является любовь Пигрова к работе в хоровой самодеятельности, в общеобразовательной школе, возникшая в юности и продолжавшаяся до конца его дней. Это стремление имело своей основой все ту же несказанную преданность своему делу — делу народного просвещения. Образованный, талантливый дирижер, К. К. Пигров, широкая известность и дарование которого уже в то время могли бы обеспечить ему одно из лучших мест в профессиональных хоровых организациях России, не стремился ни к громкой славе, ни к твердой материальной обеспеченности. Честолюбивые и корыстные помышления никогда не владели его чистой душой, душой художника, беззаветно влюбленного в певческое искусство. Он знал, что именно в народе, среди простых людей живет ненасытная любовь к искусству, особенно к хоровому пению. Самоотверженный художник мало думал о собственной выгоде, всегда неизменно стремился туда, где его больше всего ждут, где его знания и способности принесут наибольшую радость, туда, где его искусство станет достоянием наибольшего количества людей. В этом смысле Пигров — народный художник в полном и истинном значении этого слова, именно поэтому его работа в самодеятельности всегда приносила изумительные результаты.

Бесконечной любовью к хоровому делу дышит каждая строчка его автобиографии. Читатель ощущает стремление автора передать, внушить эту любовь к родному певческому искусству людям, народу. И в его книге «Руководство хором» каждое слово также исполнено искреннего

и бескорыстного желания научить другого всему тому, что знает он сам, что дал ему большой опыт творческой жизни. И в то же время нигде, ни в одном из восторженных высказываний артиста об успешных выступлениях хоров под его руководством читатель не находит любования автора собою. Везде и всегда искренний восторг перед музыкой произведений, перед вдохновенностью и мастерством певцов, перед удачей коллектива. А дирижер — неустанный труженик, умелый садовник, добивающийся, чтобы под его зорким взором, в его умных и умелых руках, согретые теплом его вдохновения и заботы, распустились прекрасные, благоуханные цветы искусства хорового пения.

Великую Октябрьскую революцию Пигров встретил в расцвете творческих сил. Заветная мечта художника о принесении своих знаний, опыта, дарования делу развития и подъема отечественной хоровой культуры в широких масштабах получает все возможности своего осуществления: искусство становится достоянием народа.

Постоянное неутолимое желание Пигрова пробуждать всеми средствами любовь к хоровому пению влечет художника в сферу музыкальной педагогики, и здесь большие педагогические способности его, как и всегда неотделимые от облика даровитого хорового дирижера, вскоре же находят себе достойное применение. Государственные консерватории по мере укрепления советской власти все более становятся школами народных талантов. Все большее значение в профессиональном музыкальном образовании приобретает наиболее демократическая и любимая народом отрасль музыкальной культуры — хоровое искусство, ранее отсутствовавшее в консерваториях как специальность. Большие задачи воспитания советских музыкантов потребовали привлечения к музыкальному образованию новых талантливых педагогов. В 1920 году Пигров принимает приглашение дирекции и становится заведующим хоровым классом Одесской консерватории, совмещая руководство хором с ведением некоторых музыкально-теоретических дисциплин. Первые годы работы в консерватории были сопряжены со значительными трудностями. Тяжелые последствия гражданской войны и интервенции сказывались особенно остро в области культуры и искусства. Но молодая советская страна набиралась сил, «в 1922 году жизнь стала налаживаться. В 1922/23 учебном году в консерватории уже был хор. Правда, состоял он из одних женщин и, преследуя главным образом учебно-воспитательные цели, значительной культурно-художественной ценности еще не представлял. Однако коллектив пел складно и довольно стройно. В репертуаре хора были высокохудожественные обработки русских песен Гречанинова и других композиторов». С огромной энергией и настойчивостью Пигров добивается создания при консерватории образцового смешанного хора, справедливо полагая, что организация коллектива на основе и в условиях деятельности высшего музыкального учебного заведения может принести отличные художественные результаты.

Прошло много лет, и эти соображения нашли полное подтверждение на VI Всемирном фестивале. Но и в то время Пигрову удалось добиться многого. Он комплектует смешанный хор, тщательно отбирая участников, находит и привлекает к работе способных певцов, не пренебрегая

и теми, кто не имел еще навыка ансамблевого пения. «Из людей, не знающих хора, надо было создать хор, стройно звучащий и ансамблирующий. Я усердно работал, чтобы привести пока еще к удовлетворительному звучанию большой хор». Первой серьезной работой хора была постановка известного хорового действия «Вечерниці» Нищинского. «Мобилизовали для этой цели все, что было возможно. Наиболее трудно было заставить звучать в ансамбле мужской хор и особенно «Закувала та сива зозуля». «Вечерниці» были поставлены и прошли довольно хорошо», — пишет Пигров. А в 1927 году хор консерватории уже смог принять почетное предложение Одесского филармонического общества — участвовать в торжественном концерте, посвященном 100-летию со дня смерти Бетховена. Под руководством Пигрова хор консерватории, усиленный хором городской оперы, отлично подготовил и исполнил финал Девятой симфонии Бетховена. Дирижировал известный дирижер Н. Малько.

В этот же период Пигров организует большое количество общедоступных концертов для народа. На товарной станции, в рабочих клубах, в частях Красной Армии звучит хоровая музыка: советская песня, народная песня, русская классика. «Рабочая публика, слушавшая нас, очень тепло принимала и горячо аплодировала нам».

В широкой общественно-музыкальной деятельности, проводимой Пигровым в двадцатых годах в Одессе, заслуживает упоминания организация и руководство большим любительским хором в 200 певцов при Музыкальном обществе имени Н. Д. Леонтовича, и вновь, пишет он, «...понадобилось затратить очень много труда, чтобы этот громадный хор заставить петь стройно и в ансамбле». И снова талант, трудолюбие и знания принесли свои плоды. Уже к первому концерту в программу были включены такие сложные хоры а cappella Леонтовича, как «Льодолом», «Літні тоні» и другие. Выступление молодого коллектива проходило в переполненном зале, создавая приподнятое и торжественное настроение как у публики, так и у исполнителей.

Строительство социалистической культуры многонационального советского государства к тридцатым годам развернулось широким фронтом по всей стране. Все больше специалистов высшей квалификации требовалось на различные ответственные участки творческого труда в расцветающих братских республиках Советского Союза.

В 1930 году представители Молдавской республики обратились в Одессу — музыкальный центр юга нашей страны — с просьбой направить в республику крупного специалиста-хормейстера для организации национальной хоровой капеллы в Тирасполе — временной столице Молдавии. Выбор пал на крупнейшего уже к тому времени мастера хорового искусства Пигрова. В сложных условиях начальных лет культурного строительства в республике он приступил к формированию коллектива будущей капеллы «Дойна» — ныне одного из наиболее популярных советских хоров. Незаменимую услугу оказали хормейстеру большой опыт работы с хоровой самодеятельностью, знание возможностей и перспективы творческого роста любителей пения. Смело и уверенно Пигров кладет в основу комплектования профессионального хора принцип от-

бора наиболее талантливых певцов из участников народной самодеятельности. По всей Молдавии ездил его помощник Н. С. Ненев, отбирая певцов «с хорошими голосами, способных к восприятию музыкальной культуры. Дело это оказалось очень трудным. Многие девушки и парни, имевшие подходящий материал, боялись поступать в такую организацию, о которой они никогда и нигде не слышали. Приходилось встречаться с людьми, которые никогда не ездили по железной дороге. И вот из этой почти не тронутой музыкальной культурой массы надо было найти материал для воспитания высококультурного в будущем хора».

Одновременно с комплектованием хора хорошими голосами велась напряженная работа руководства капеллы по созданию национального хорового репертуара.

«Что же тогда капелла пела и что собиралась петь? Ведь надо было положить начало профессиональной молдавской хоровой культуре. Материал для этого — молдавская народная песня. Единственным источником в то время были записи народных песен. Каких-либо обработок совсем не было». В начале 1931 года, «отобрав наиболее ценные из народных мелодий, я отвез фольклорный материал в одесское отделение Союза советских композиторов. Самыми удачными были труды по гармонизации и хоровой обработке молдавских мелодий Н. Н. Вилинского, С. Д. Орфеева и Л. С. Гурова. Помимо молдавских народных песен, в репертуар хора вошли русские, украинские, татарские народные песни, оригинальная хоровая литература русских и украинских композиторов-классиков, хоры советских композиторов, западноевропейская классика. Тексты довольно многих произведений были переведены на молдавский язык. Конечно, весь этот репертуар был реализован в течение нескольких лет. С хором началась усиленная работа, в его состав постепенно вливались новые люди. К осени хор увеличился количественно и окреп качественно. Начали появляться признаки вокально-ансамблевой техники, репертуар понемногу расширялся. В общем, исполнительские дела хора начали поправляться».

Уже первый год работы молдавской капеллы дал положительные результаты. В конце 1931 года на правительственном показе в Харькове (в то время столице Украины) исполнительское искусство хора получило высокую оценку. Было вынесено решение о перемещении на год Молдавской капеллы в Одессу для систематического обучения певцов и приобщения их к музыкальной культуре. «В жизни капеллы начался новый, весьма плодотворный период. Обучение хора проводилось по учебному плану музучилищ (сокращенного типа). Были введены следующие дисциплины: хоровой класс, сольфеджио, история музыки в сокращенном виде, элементы гармонии, общественно-политические дисциплины, молдавский язык для певцов иной национальности. Молдавский хор обучался при Одесском музыкально-драматическом институте в течение года. Главнейшей дисциплиной во время обучения был хоровой класс». Пигров стоял во главе этого класса и вел обучение по выработанной им системе. Подобный пример воспитания профессионального коллектива из хоровой самодеятельности путем сочетания теоретической учебы целого

коллектива с живой практикой работы над мастерством хорового исполнения заслуживает серьезнейшего внимания и в наше время, тем более что целесообразность опыта Пигрова получила полное подтверждение в дальнейшей деятельности капеллы. В 1932 году капелла была отобрана и направлена на Олимпиаду искусств в Москву, не имея еще ценза профессионального коллектива. Уже на предварительном прослушивании в столице высказывалось мнение отборочной комиссии, что молдаване поют «як соловейки». Наконец день состязания настал. «Мы пропели две-три молдавские песни, одну или две пьесы украинских композиторов с переводом текста на молдавский язык и заключили шубертовским «Мельником». Успех был полный. Хор пел на редкость удачно. Аудитория шумела, кричала, стучала. «Браво, молдаване!» и всякие одобрительные возгласы неслись со всех сторон. Видный хоровой деятель Москвы, член жюри, профессор А. В. Никольский подошел ко мне и выразил свое полное удовлетворение. Наш хор был премирован, и мы как победители возвратились в Одессу».

В апреле 1933 года молдавский хор закончил свое обучение в Одессе и вернулся в Тирасполь как профессиональная капелла. Ему предстояла большая и ответственная деятельность. «Хор часто выезжал в разные районы Молдавии. Во время уборочных кампаний хор объезжал почти всю Молдавию, давая концерты на месте уборки, на току, вечером, днем, во время обеденного перерыва, ночью. Везде мы встречали радушный прием, обслуживали трудящихся и во время посевной кампании. В течение пребывания в Тирасполе хор усиленно работал над залечиванием тех или иных технических недочетов, которые, естественно, возникали во время переездов по району».

Обширная музыкально-просветительская деятельность коллектива, высокий художественный уровень исполнения создали ему популярность. В 1937 году капелла, гастролировавшая в Киеве с широким репертуаром высшей трудности (Гендель, Гайдн, Чайковский, Гречанинов, Аренский, Ревуцкий, Стеценко, народные песни и т. д.), имела особенно большой успех.

Постоянная деятельность Пигрова в этом коллективе продолжалась до 1939 года, когда он вернулся на работу в Одесскую консерваторию возглавить хоровое обучение, оставаясь в то же время консультантом в Тирасполе. Именно в это время перед маститым специалистом возникает задача создания последовательной методики обучения и воспитания хорового дирижера, а многолетний разносторонний практический опыт исполнительства создает условия успешного разрешения ее. «Вопрос о методах работы по воспитанию хормейстеров был новым и совершенно неразработанным. Литературы по вопросам искусства хорового пения почти не было. Передо мной стояла задача: как надо воспитывать хормейстера, чему должен научить студента хормейстерский отдел? Долго думал я над этим и, наконец, пришел к такому заключению: поскольку мы собираемся выпускать квалифицированного хормейстера, то, очевидно, надо сделать так, чтобы хор и его стихия были досконально известны нашим воспитанникам. Студенты хормейстерского отдела должны быть организованы хоровым коллективом со

всеми специфическими особенностями художественного организма, то есть имеющим отличный строй, безукоризненный ансамбль, хорошую дикцию и тонкую, эмоциональную, волнующую нюансировку. Другими словами, хормейстерский отдел должен представлять собою отличный хор. Скоро сказка сказывается, да не скоро дело делается. Создать хороший хор — дело сложное и очень трудное. Если принять во внимание, что на хормейстерский отдел поступают люди с голосом ограниченного диапазона, то задача организации такого хора значительно усложняется. С чего же начинать его создание? На хормейстерский отдел надо принимать людей с хорошим слухом и здоровым голосовым аппаратом. Наличие этих двух условий дает возможность достигнуть самого главного качества вокального ансамбля — чистоты интонации. Чистота интонации есть основа основ хорового искусства. Все усилия певцов и руководителя должны быть направлены в эту сторону».

На этом высказывании Пигрова следует остановиться подробнее. Принцип чистого интонирования являлся всегда главным как в его методике обучения хорового дирижера, так и в работе с хором. В нем заключен глубокий смысл не только технологической, но и художественной стороны работы. Чистота интонации действительно одно из первых и важнейших свойств искусства хорового пения, качество, наиболее трудно и длительно достигаемое, наиболее хрупкое и легко утрачиваемое, требующее постоянного внимания руководителя и певцов, тщательного и последовательного воспитания коллектива. Поэтому-то ее и называет Пигров «краеугольным камнем» хоровой работы. Нелегко уловить все отдельные, казалось бы мелкие, неточности хоровой интонации, в своей совокупности лишаящие исполнение полноценности, трудно понять и установить за частую причины этих неточностей, имеющих подчас разную природу, очень трудно избавиться от них без опасности рецидива или возникновения их в иных местах исполнения.

Хормейстер и коллектив хора должны отчетливо понимать, что чистая интонация в хоре является тем обязательным условием, при котором хоровое пение способно восприниматься как художественное явление. Более того, достижение чистоты интонации хором порождает у самих певцов потребность создания прочих дальнейших художественных компонентов. Без чистоты же интонации не может быть художественной перспективы, хорового исполнения, ибо фальшь — столь сильный отрицательный фактор, что им заслоняются все прочие достоинства, а вернее они не могут существовать. В своих разнообразных оригинальных замечаниях Пигров постоянно подчеркивал художественное значение интонации в хоровом исполнении. На вопрос — «как Вы добываетесь такой тонкой выразительности в хоровом пении», он отвечал: «Я работаю над интонацией, а остальное приходит само». И эти слова не расходятся с делом. Свидетели образцовой работы Пигрова с хором отмечают изумительные качества его слуха и «ювелирную», неизменно рациональную требовательность к чистоте строя хора. Но, согласно его же утверждению, острота слуха руководителя и его требовательность в этом смысле к певцам — важнейшее, но еще не решающее условие достижения цели.

Пока потребность чистоты пения не превратится в постоянное сознательное стремление каждого певца и коллектива в целом, подкрепленное умением свободно преодолеть интонационные трудности, овладение хором сложностями интонационного порядка будет тяжелым и чаще всего неблагодарным трудом, а всякие достижения случайными и непрочными.

Чистая интонация хора — результат не только непосредственной работы над произведением, но и воспитания коллектива, овладевающего вокально-слуховыми навыками, подчиняющегося требованиям художественной дисциплины.

И еще одно замечание. Поскольку чистота интонации является наименее прочным свойством певческого процесса, требующим постоянного слухового наблюдения, внимания и старания певцов, прочие стороны в создании хоровой звучности (ансамбль, звуковые краски, дикция) формируются и совершенствуются в работе с хором в нераздельном и постоянном сочетании их с совершенствованием интонации. Тем более что каждая из них влияет на хоровой строй (позиция звука, произношение слова, дыхание и прочее). Именно поэтому Пигров считает, что хоровое произведение готово к исполнению тогда, когда завершена работа по его выстраиванию.

В годы оккупации Одессы немецко-фашистскими войсками музыкальная деятельность консерватории прекратилась. Однако уже с весны 1944 года, после освобождения города, «академическая жизнь» быстро начала приходить в норму, на хормейстерском отделе уже появился небольшой хор, который был в 1945 году довольно многочисленным (свыше 50 человек). Хор усиленно работал и к весне 1947 года представлял собою технически сильный коллектив. Именно к этому времени относится работа Пигрова с хором консерватории над «Реквиемом» Моцарта и его исполнение, явившееся значительным событием в музыкальной жизни страны. Исполнение «Реквиема» представляло собою подлинный шедевр хорового мастерства, тонкости интерпретации, понимания стиля. О нем заговорили повсюду. Прослушивание записи этого исполнения на кафедре хорового дирижирования в Московской консерватории вызвало восхищение. Трудно было представить, что Пигров с непрофессиональным учебным хором добился столь блестящих результатов. Художественные образы предстали в такой совершенной полноте, с такой проникновенностью и в таком мастерском воплощении, что отсутствие оркестра («Реквием» исполнялся в сопровождении фортепиано) не воспринималось как обеднение авторского замысла. А вскоре бывший в Москве проездом из гастролей по югу страны известный русский хоровой дирижер, руководитель Ленинградской Академической капеллы профессор Г. А. Дмитриевский говорил своим друзьям-хоровикам: «если мы хотим по-настоящему научиться хоровому делу, — надо ехать в Одессу к Пигрову».

«Система и методы работы, применявшиеся для преодоления технических трудностей «Реквиема», вполне себя оправдали. Хор приобрел

техническую и художественную зрелость и на этой основе стал пополнять свой репертуар сочинениями а саррелла. Появились в репертуаре русские и украинские классики: Римский-Корсаков, Танеев, Лысенко, Леонтович, Гречанинов, Аренский, советские композиторы: Ревуцкий, Козицкий, Орфеев, Сидоренко и другие. Пение сочинений а саррелла укрепляло строй и ансамбль хора. К юбилейной дате Баха коллектив подготовил пятиголосную фугу первого «Кугие» из Мессы h-moll и «Cruzifixus», в 1953 году поднял трудную партитуру Гайдна «Времена года».

Достижения хора обратили на себя всеобщее внимание. Министерство культуры Украины нашло возможным в 1955 году вызвать в Киев коллектив в полном составе для практического показа его достижений делегатам первой, а затем и второй хоровой конференции».

В это время вся работа хора над разучиванием произведений уже строго проводилась по установленной и проверенной в Одесской консерватории методической системе Пигрова, упомянутой ранее. «В основу педагогического процесса кладется сознательность восприятия предлагаемого к изучению материала. Вторым весьма важным фактором в процессе освоения того или другого объекта является художественная заинтересованность учащихся. Это достигается «показом» данного произведения в предельно выразительном исполнении его на фортепиано или же в удачной механической записи и, наконец, если возможно, в слушании хорошего хора. Согласно указанным установкам, порядком работы в большинстве случаев бывает таков. Несколько слов о произведении, подлежащем изучению, а затем показ его в фортепианном звучании... В Одесской консерватории концертмейстер... так мастерски певуче подает произведение, что певцы-студенты уже бывают «заражены» музыкой, художественно заинтересованы в скорейшем его освоении. Кстати сказать, что в большинстве случаев у певцов на руках не партии, а партитуры. После показа начинается непосредственное выучивание, черновая работа. Она проходит на основе активного анализа технического строения пьесы.

- 1) Ритм (сухое отсчитывание ритмического рисунка)
- 2) Сольмизация (название нот в ритме)
- 3) Чтение текста в ритме
- 4) Сольфеджирование
- 5) Пение музыкального материала с текстом

В зависимости от квалификации хора, все это может изменяться, приспособляясь к данной обстановке и к изучаемому произведению.

Полифонические произведения выучиваются по тому же методу, но с учетом особенностей контрапунктического письма. Надо сказать, что основные принципы методической работы, оставаясь неизменными, с каждым хоровым произведением меняют свои формы применения. Хор должен знать, что он поет, и любить то, что поет».

Коллектив учащихся дирижеров-хормейстеров и составил основное ядро того хора одесских студентов, чье пленительное мастерство безраздельно покорило сердца всех слушателей на VI Всемирном фестивале: и тех, кто непосредственно и горячо аплодировал прекрасному явлению искусства, и тех, кому надлежало спокойно и вдумчиво уста-

новить справедливую сравнительную оценку каждому из выступавших на соревновании певческих коллективов.

Если обратиться к согласной гармонии технологических элементов, составляющих прекрасную хоровую звучность коллектива одесских студентов, то и здесь в первую очередь внимание останавливается на исключительной чистоте хорового строя. Непринужденно и точно интонирует хор, свободно преодолевая моменты наибольших трудностей строя. В любой tessiture хоровая партия с захватывающей свободой, остро интонирует труднейшие интервалы, мелодические ходы, стройно и умно сочетается в аккордах с другими хоровыми партиями. Пигровская школа чистоты строя доведена в этом хоре до высокой степени совершенства. И самое главное заключается в том, что преодоление интонационных трудностей никогда не оставляет у слушателя впечатления труда, напряжения, дорого дающего усилия. Хор строит интонацию как бы играя, и, только отвлекшись на минуту от общей картины, от очарования исполнения в целом, подумаешь: «как же здесь трудно!»... Внимательно наблюдая за этой стороной исполнения, слышишь и понимаешь и то, как вдумчиво и сознательно относится сам хор к интонированию, как искусно помогают тончайшие детали общего плана исполнения успешному разрешению задач хорового строя: вот труднейшее движение женских голосов, расходящееся от унисона, на переходных звуках сопранового регистра в «Голубом Дунае» И. Штрауса. В незначительном, художественно оправданном *rubato*, чуть замедлив основную скорость движения музыки для лучшего выслушивания и «собрания» звука, сопрано и альты легко и осторожно, как бы на цыпочках, крепко держась за руки, перебегают хрупкий ледок трудного места в партитуре:



А вот в аккорде слышится легкое преобладание силы звучания основного тона, находящегося в партии теноров, не мешающее мелодическому развитию верхнего голоса. Оказывается, теноровый звук является также интонационной опорой трудной аккордовой терции в партии сопрано, взятой неудобным скачком в сексту:



Сопрано слушают внимательно теноров и выстраивают, «подтягивают» свой терцовый звук — ход на сексту. Таковы детали глубоко продуманной, художественно оправданной системы интонирования одесского хора.

В мастерском искусстве хора студентов Одессы можно было отчетливо наблюдать также, что исполнительское творчество Пигрова наделено одной наиболее ярко выраженной и ценной особенностью. Оно последовательно оптимистично во всех самых разнообразных проявлениях. Уже сам репертуар, показанный на фестивале хором Одессы, состоял из произведений, исполненных светлой лирики, стремления к счастью людей, радости и наслаждения картинами природы. И если на это можно возразить, что его программа отвечала самому духу фестиваля — настроению молодости и счастья, то достаточно было прослушать хотя бы одно произведение в исполнении этого хора, как перед слушателем отчетливо вырисовывался творческий облик коллектива, его постоянная художественная направленность. С необычайной чистотой и целомудрием, овеянными возвышенностью служения миру между народами, прозвучал тогда чудесный хор Дунаевского «Летите, голуби», спетый им без сопровождения. Легчайший прозрачный хоровой звук, нежное воздушное трепетание сопрановой партии, изумительная стройность и благородство исполнения произвели незабываемое впечатление света и радости. И эта манера пения, это решение художественной задачи не были случайными. Таков стиль, такова артистическая натура Пигрова. При всей несхожести сюжета и содержания, при всем различии фактуры и выразительных средств в разных произведениях, тот же дух светлой лирики, изящной поэтичности и жизнерадостности присутствовал неизменно в исполнении других хоров («Вечер» С. Танеева, «Узник» А. Гречанинова, «Голубой Дунай» И. Штрауса и др.). Таковой, очевидно, была жизненная философия чудесного музыканта и человека — Пигрова¹, и он настойчиво искал и воспитывал в коллективе хора исполнительские силы и возможности ее воплощения. И не случайно, не желая ограничиваться лирикой и созерцательной поэзией хоровой миниатюры, испытывая свои силы в воплощении драматических образов, он обратился прежде всего к произведению великого оптимиста — к Моцарту и его «Реквиему». Именно с музыкой Моцарта больше всего ассоциировался исполнительский стиль Пигрова.

Методические принципы талантливого дирижера и педагога, проверенные десятилетиями живой практики, нашли свое воплощение в одном из наиболее интересных и содержательных современных трудов по вопросам хороведения — книге «Керування хором». Это учебное пособие, изданное в 1956 году в Киеве на украинском языке, быстро завоевало широкую и заслуженную популярность. Ясно и убедительно излагается в нем множество больших и малых вопросов, с которыми неизбежно встречается начинающий дирижер хора. Решение их в книге профессора Пигрова тем более ценно, что каждая, даже самая незначительная деталь технологии хоровой работы, описанная здесь, проверена результатом полувекowego опыта великолепного, вдумчивого художника-музыканта и педагога.

Безусловная практическая оправданность и целесообразность многих положений, изложенных в книге профессора Пигрова, дает ей сущест-

¹ К. К. Пигров умер 22 декабря 1962 года.

венные преимущества и перед некоторыми чрезмерно теоретизированными пособиями. И, наконец, что особенно важно, книга Пигрова не является только исследованием «тайн» хоровой работы, хоровой звучности, строя, ансамбля, но представляет собою методическое руководство, пользуясь которым молодой хормейстер во многих случаях будет знать, чего надо добиваться и как этого достигать в работе с хором, в воспитании хорового коллектива и его участников. Если в разделах книги, касающихся вопросов организации хоров, определения голосов и некоторых других, мы не встретим значительных новшеств и особенностей по сравнению с подобными же разделами учебных пособий других авторов, то в части, относящейся к работе над строем, книга содержит особенно ценные сведения. Автор с исключительной подробностью анализирует условия, создающие чистоту хоровой интонации. Он предупреждает хор от опасностей и ошибок в этой области. В разделах, посвященных хоровой интонации, раскрывается вполне творческое сredo автора: «Интонация — краеугольный камень всей хоровой работы». Здесь все написано с особой тщательностью, подробно объяснено, растолковано вдумчиво и обстоятельно.

Такая подробность разработки темы свойственна не всем разделам. Среди несомненно имеющихся недостатков книги можно заметить некоторую неравномерность в изложении материала. В некоторых случаях формулировки и определения автора неполно, неточно или односторонне освещают существо вопроса (например, определение хорового произведения). Трудно согласиться с отдельными положениями, относящимися к области хорууправления (о дирижировании одной рукой, об отстукивании метра ногой). Повторяя ошибку П. Г. Чеснокова, автор механически разделяет техническую и художественную стороны хоровой работы. Мало внимания уделяется в книге вопросам дикции и значению слова в хоровом пении.

Для хорового дирижера, посвятившего долгую жизнь практической работе, поглощающей в течение многих лет все его время и творческую энергию, нелегко подытожить многочисленные данные своего опыта в письменном виде. С этим связаны недостатки литературного изложения и систематизации верных по существу положений.

Еще труднее эмоционально окрасить теоретическое исследование, а в вопросах технологии выявить душу художника. И все же книга дышит искренней любовью к хоровому искусству. В книге виден и большой мастер-исполнитель, и мудрый учитель, увлекающий знаниями, опытом и любовью к своей профессии. Эту любовь Пигров всегда умел передать вместе с знаниями и тонким пониманием своей специальности молодым советским хоровикам, учившимся у него. Многочисленные его воспитанники заслуженно славятся той отличной школой хорового управления, которую дал им любимый профессор. И все они горды тем, что являются продолжателями и учениками одного из наиболее выдающихся представителей советской хоровой культуры — заслуженного деятеля искусств УССР, орденоносца, профессора Константина Константиновича Пигрова.

К. Птица

Глава I

ОБЩЕЕ ПОНЯТИЕ О ХОРЕ

Хор — это организованный коллектив певцов. Такое определение охватывает собой всевозможные певческие коллективы самых разнообразных квалификаций, исполнительской манеры, репертуарной направленности, способов формирования и комплектования. В понимании советского слушателя хор — творческий коллектив, основная цель исполнительской деятельности которого — идейно-художественное и эстетическое воспитание народных масс.

Типы хоров в зависимости от состава голосов

Материалом для создания всякого хорового коллектива служит певческий голос человека. Певческие голоса можно разделить на три большие группы: мужские, женские, детские. Эти три рода голосов и будут представлять собой материал, из которого можно организовать хор того или иного состава. Хоровые коллективы, укомплектованные только из мужчин, только из женщин или же из детей, называются однородными хорами, потому что состав их действительно однороден (хор из одних женщин — женский, хор из одних мужчин — мужской, из одних детей — детский). Соединение мужского хора с женским или детским образует смешанный состав хора.

Виды хоров по числу самостоятельных партий (реальных голосов) и способу исполнения

Все типы хоров — однородные и смешанные — по числу самостоятельных партий (реальных голосов) могут быть одnogолосными, двухголосными, трехголосными, четырехголосными. Смешанный хор может быть и многоголосным. В мно-

гоголосном хоре число самостоятельных партий должно быть не меньше пяти.

В отдаленном прошлом, в эпоху расцвета полифонии, многоголосные хоры — шестиголосные, восьмиголосные, двенадцатиголосные и с большим количеством голосов — были обычным явлением. В настоящее время нередко восьмиголосные и двенадцатиголосные хоры представляют собой соединение двух или трех четырехголосных хоров. В этом случае образуются так называемые двойные или тройные хоры.

Произведения для многоголосных хоров часто встречаются в русской и украинской хоровой литературе: в творчестве М. Глинки, А. Рубинштейна, Н. Римского-Корсакова, П. Чайковского, С. Танеева, Ц. Кюи, Н. Лысенко, К. Стеценко, Н. Леонтовича, М. Вериковского, Б. Лятошинского и других композиторов.

Хоры всех типов и видов могут исполнять произведения с инструментальным сопровождением и без него.

Тот или иной способ исполнения определяет сама хоровая литература, которая делится на две большие группы: 1) сочинения с инструментальным сопровождением; 2) сочинения, предназначенные для исполнения только одними силами хора, без добавления какого бы то ни было инструментального сопровождения. Исполнение хорового произведения без инструментального сопровождения принято называть пением а *sarpella*.

Хоровой коллектив — это «своеобразный вокальный оркестр, который на основе синтеза звука и слова передает своими богатыми красками художественные образы музыкального произведения»¹.

Наиболее типичным и чистым видом хорового исполнения является пение а *sarpella*. Хор, поющий а *sarpella*, даже для исполнения несложных произведений гармонического склада, предполагает значительную вокально-техническую подготовку певцов, составляющих его; что же касается произведений более сложных или полифонических, то они доступны только хору высококвалифицированному.

«При пении а *sarpella* хоровой аккорд звучит обаятельно мягко и чисто, чего никогда не может достигнуть симфонический оркестр, где почти все духовые инструменты темперированы»².

Сочинения для хора с сопровождением рассчитаны на совместное звучание хора и инструментального аккомпанемен-

та. Сопровождение может почти полностью дублировать хоровую партитуру, с целью поддержать хор гармонически и ритмически. Такого рода сопровождение иногда имеет указание *ad libitum* (что обозначает «по желанию»), то есть если хор достаточно квалифицирован, то произведение может быть исполнено а *sarpella*.

Другой вид сопровождения (не дублирующего) обогащает и расширяет звучание хора самостоятельным и широким развитием музыкального материала. Такое сопровождение является неотъемлемой частью целого музыкального организма, и попытки исполнять а *sarpella* сочинения с подобного рода сопровождением ни в коем случае недопустимы, потому что они будут искажать и уродовать замысел композитора.

Сопровождение может быть самым разнообразным: от баяна, фортепиано, небольших ансамблей духовых и народных инструментов до симфонического оркестра. Инструментальное сопровождение в значительной мере облегчает работу певцов хора, хотя порой отрицательно влияет на самостоятельность звуковой устойчивости голосов.

Разновидности хоров Советского Союза¹

1. Академический хор, или капелла. Основными признаками такого хорового коллектива являются: профессиональный уровень певцов, подбираемых по тембрам; сравнительно многочисленный состав хора (50—60 и более человек); постоянные, регулярные занятия по развитию вокально-ансамблевой техники и накоплению репертуара; разнообразие этого репертуара от простых сочинений гармонического характера до сложных полифонических; пение произведений для хора с сопровождением фортепиано или оркестра, а также а *sarpella*, то есть без инструментального сопровождения. Ленинградская государственная академическая капелла имени М. И. Глинки, украинская капелла «Думка» молдавская «Дойна» имеют колоссальный репертуар — от массовых песен до сложнейших классических произведений.

Представителем хора такого вида является также Государственный русский академический хор СССР под руководством народного артиста СССР профессора А. В. Свешникова. В состав коллектива входит свыше ста человек, огромный репертуар хора включает русские песни, произведения русской и западноевропейской классики.

В отличие от вышеуказанных, этот хор поет преимущественно без сопровождения, а *sarpella*.

¹ Все перечисленные ниже разновидности хоров самодеятельных или профессиональных имеются в нашей стране.

¹ Егоров А. Основы хорового письма. «Искусство», Л., 1939, стр. 6.

² Булычев В. Хоровое пение в общеобразовательной школе. «Московская симфоническая капелла», М., 1904, стр. 43.

2. Народный хор. Исполнительские средства такого хора, его репертуар, манера пения выражают художественную простоту и непосредственность, присущие народному песенному искусству. В подобные хоры отбираются лучшие певцы и певицы, поющие в своеобразной народной манере. Репертуар этих коллективов — крестьянская песня, колхозная частушка и сочинения композиторов-народников В. Захарова, К. Массалитнинова и других. Народность хора подчеркивается национальными костюмами, движениями и пляской с некоторой театрализацией исполняемого произведения. Аккомпанируют народному хору оркестр народных инструментов и баяны. Из народных хоров на Украине особенно известен Государственный хор, руководимый композитором Г. Веревкой. К народным хорам относятся все коллективы, организованные по принципу хора им. Пятницкого.

В разных республиках нашей многонациональной страны существуют народные хоры, исполняющие свои песни в сопровождении национальных музыкальных инструментов. Так же как и в репертуаре, в манере пения этих хоров сохраняются национальные особенности.

3. Ансамбль песни и пляски. Само название говорит об объединении вокально-ансамблевого искусства с хореографическим. В зависимости от направления того или иного ансамбля, доминируют танцы или хоровое пение с сопровождением небольшого оркестра или баянов.

4. Оперный хор, за весьма малым исключением, поет с сопровождением оркестра. К специфике оперного хора относится обязательное участие певцов в драматическом действии на сцене.

5. Школьный хор. Большинство школьных хоров однопородны. Школьный хор находится в особенных условиях. Прежде всего он функционирует непостоянно. Работа его во время каникул прекращается, состав школьного хора текущий, и качество голосовых данных певцов случайно: один год может дать счастливый подбор голосов, другой — неудачный. Кроме того, к минусам школьного хора следует отнести переходный возраст учеников.

Эти неблагоприятные условия в организации школьного хора отражаются на составе и его исполнительских возможностях. Обычный тип школьного хора — двухголосный женский или детский. Четырехголосный или трехголосный хор для подавляющего большинства школ — явление труднодостижимое.

6. Хор мальчиков. Этому ценнейшему виду хорового исполнительства посвящены специальные разделы в конце настоящей книги.

7. Учебный хор дирижерско-хоровых отделений консерваторий и музыкальных училищ так же, как и школьный,

прерывает свою работу на каникулы, но специфическая обстановка музыкального учебного заведения все же создает удивительные условия для его развития. К сожалению, имеющая место неравномерность хора по составу голосов отрицательно влияет на качество звучания хора и в значительной степени ограничивает его репертуар.

Хоровые голоса, их объем и краткая характеристика

Певческие голоса делятся на четыре основные группы: сопрано, или дискант, альт, тенор и бас. Каждая из этих групп имеет свой объем, или, как говорят, диапазон.

Сопрано, или дискант, — высокий женский или детский голос. Объем звучания сопрано от c_1 до c_3 ; объем дисканта: от d_1 до a_2 .

Альт — низкий или сравнительно низкий женский или же детский голос с объемом от f до f_2 .

Альтовый детский голос имеет объем звучания от a до e_2 .

Тенор — высокий мужской голос. Диапазон его звучания равен объему сопрано, только на октаву ниже: от c до c_2 .

Бас — низкий мужской голос с объемом от D до f_1 .

Приводимые диапазоны четырех основных групп хоровых голосов очень условны и лишь указывают на необходимость иметь в хоре четыре основные группы с подобными объемами. Однако надо иметь в виду, что обладатели голосов с такими обширными диапазонами встречаются редко. В некоторых случаях приходится довольствоваться голосами, которые не обладают полным объемом. Отсюда на практике мы имеем разделение каждой основной группы голосов на две, а то и на три подгруппы.

Сопрановую, альтовую и теноровую группы обычно делят на две подгруппы: первую и вторую. Басовую же группу делят на три подгруппы: первые басы, или баритоны, вторые басы, или, как их называют, центральные, и, наконец, октависты, которых иногда называют по-итальянски *basso profondo*, то есть глубокий бас.

Первые сопрано. К этой группе обыкновенно относятся голоса легкие, подвижные, свободно и ясно звучащие во второй октаве и достигающие звуков третьей октавы. Такие голоса по природе своей гибки и способны регулировать смену динамического напряжения от *pianissimo* до *forte* на высоких звуках. Исполнение сложных мелодических рисунков в быстрых темпах для них не представляет особого затруднения.

Объем звуков, практически полезных для хорового звучания, у первых сопрано будет приблизительно такой: от f_1 или g_1 до a_2 или b_2 . Это так называемый рабочий диапазон. Зву-

ки первой октавы (f_1, g_1, a_1, h_1) у первых сопрано звучат нежно, мягко, но в большинстве случаев слабо; развить сильное звучание к вершине первой октавы они не могут. Звуки первой октавы в нижнем тетраорде практически использовать не следует. Начиная со звука c_2 у первых сопрано появляется возможность не только петь тихо, но и развивать значительную силу и блеск.

Сопрано указанного диапазона носят название лирических или же лирико-колоратурных.

Вторые сопрано имеют напряженные и тяжеловатые верхи (e_2, f_2, g_2, a_2), но зато полно и сочно звучат в первой октаве, особенно в верхней ее части (f_1, g_1, a_1, h_1).

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. Профессор П. Чесноков в своей книге «Хор и управление им» рекомендует в тех случаях, когда хор должен звучать в верхних регистрах piano, выключать все группы тяжелых голосов, к числу которых, конечно, надо отнести и вторые сопрано.

Что касается технических возможностей вторых сопрано в смысле их подвижности и гибкости, то эти голоса обладают всеми свойствами первых сопрано. Объем их простирается от c_1 до c_3 . Такие голоса называют также драматическими сопрано.

Первые альты имеют объем от a до f_2 : Верхние звуки малой октавы ($a-h$) и нижние звуки первой звучат у первых альтов мягко и слабовато, но по мере движения вверх крепнут и начиная от g_1 приобретают яркость, блеск и силу. Последние два звука диапазона (e_2-f_2) чрезмерно напряжены и крикливы. Наиболее хорошо первые альты звучат от d_1 до d_2 . 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. Голоса эти иначе называются меццо-сопрано.

Вторые альты густо и твердо звучат в малой октаве; начиная от f , могут идти вверх до f_2 , но тяжело. Наиболее практически полезны в диапазоне вторых альтов будут ряд звуков от g до a_1-h_1 . В пределах этого объема вторые

альты везде звучат ровно, развивают естественно и без труда как forte, так и piano. Звуки второй октавы для вторых альтов неудобны, подаются тяжело и очень часто некрасиво.

Характерной чертой вторых альтов является массивность и грузность звука, что в значительной степени влияет на подвижность и гибкость этих голосов. По сравнению с первыми, вторые альты менее подвижны и гибки. Сочные и густые, массивные звуки вторых альтов, соединяясь с легким, прозрачным и нежным тембром первых, придают всей партии компактность и полноту при самых разнообразных нюансах — от тонкого pianissimo до мощного forte. Голос этот принято называть контральто.

Разобранные четыре группы голосов (первые и вторые сопрано, первые и вторые альты) в большей мере относятся к женским голосам, но в хоре могут быть не только женщины, но и мальчики — дети в возрасте от 8—9 до 13—14 лет. Голоса мальчиков делятся на те же группы, что и голоса женщин, то есть на дисканты (сопрано) и альты с их подразделениями на первые и вторые, только с более короткими диапазонами (правда, бывают исключения). О группе мальчиков-альтов надо сказать, что они имеют свой характерный, как говорят, «мальчиковый» тембр — металлический, сильный и в то же время нежный. Вообще голосам мальчиков свойственна ровность звука, чистота и, как говорит А. А. Егоров в своей книге «Основы хорового письма», «звончатость».

Первый тенор лирический. Рабочий диапазон этого голоса простирается от $f-g$ до a_1-h_1 . Звуки малой октавы у него слабы и часто без тембра. Во всяком случае, верхушка малой октавы у него звучит слабо и маловыразительно.

Первая октава у первого тенора звучит в полном объеме легко, без напряжения и достаточно сильно, первый тенор свободно распоряжается 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.

Второй тенор драматический. Объем голоса от c до g_1-a_1 . Для этого голоса в пределах малой октавы характерны насыщенность и полнота звука. Первая половина малой октавы (c, d, e, f) у второго тенора звучит мягко, выразительно. Развить силу на этих звуках ему трудно. Вторая половина малой октавы (g, a, h) может быть подана и громко и тихо.

Звуки первой октавы (c_1-g_1) тяжелы, грузны и с большим трудом поддаются пению piano. Наиболее естественным для второго тенора в высоком регистре будет громкое и полугромкое звучание (forte или mezzo forte). Второй тенор менее подвижен, нежели первый.

Надо принять к сведению, что партия теноров в четырехстрочной партитуре и партиях обычно нотруется в скрипичном ключе в первой и второй октавах, а читается (звучит) в малой и первой:

1

Пишется

Звучит

Я. Левин „Юность“

на вах - те ком - со - мол

на вах - те ком - со - мол

А в двухстрочной партитуре тенор пишется обычно в басовом ключе.

С. И. Танеев партию тенора записывал в скрипичном ключе с обозначением тенорового c_1 на четвертой линейке нотного стана. Исполняется написанное на октаву ниже:

2

Тенор-альтино. В больших хоровых коллективах, для расширения диапазона и своеобразной тембровой окраски, к партии теноров добавляют очень высокий мужской голос, так называемый тенор-альтино. Уже самое слово «альтино» показывает сферу звуков, которыми владеет этот голос. Такими будут звуки первой октавы, начиная со второй ее половины, и несколько звуков второй октавы — c_2 , d_2 , e_2 и даже f_2 . Особенной силы тенор-альтино не имеет, но зато своеобразный альтово-теноровый тембр 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 во всяком случае практически не могут быть использованы.

Низкие мужские голоса басы, по признаку высоты звуков, входящих в их диапазон, делятся на три группы: высокий бас — баритон, или первый бас; средний — второй бас, или центральный; низкий — октава, или бас-профундо.

Кроме диапазона, признаком, объединяющим все эти группы, является тембр, свойственный басовому голосу.

Баритон, или первый бас, легко и свободно звучит в малой октаве и в нижних звуках первой октавы (c_1 , d_1 , e_1) при сравнительно слабоватом и глухом звучании в верхней части большой октавы (G , A , H). Диапазон баритона охватывает собой две октавы — от G до g_1 . Практи-

чески наиболее полезные звуки у баритона будут в пределах полтора октав — от H до e_1 . В указанном объеме баритон, по мере движения вверх, приобретает все большую силу, яркость и блеск, не теряя в то же время основного свойства — легкости. Градация нюансов от *piano* до *forte* и исполнение мелодических рисунков в быстрых темпах для баритона не представляет трудности.

Второй, или центральный бас. Объем второго баса обширный — от C до e_1 и выше. Звуки большой октавы — C , D , E — запасные. Практически полезным будет ряд звуков от F до d_1 . Здесь второй бас дает твердое и полное, насыщенное и компактное звучание. При смене динамических напряжений от *piano* до *forte* везде чувствуется густота и мощь. Начиная от a до d_1 второй бас может развивать могучую звучность, подобную колоколу. Грузность звука второго баса сообщает тонам высокого регистра (c_1 , d_1 , e_1) некоторую тяжесть, но все же этот голос, особенно в среднем регистре (c , d , e , f , g) довольно легко справляется с подвижными мелодическими рисунками и сменой динамических оттенков.

Для хора центральные басы незаменимы, без них нет полноценного хора.

Октава, или бас-профундо. Очень низкий голос. Объем его простирается от G_1 — A_1 до a — h . Звуки второй половины малой октавы напряжены, тяжелы и часто некрасивы. Практически полезны звуки от G_1 — A_1 до D — E . В пределах контроктавы октависты особенной силы развивать не могут (хотя бывают исключения), но при звучании на *piano* сочные, бархатные звуки октавистов придают хору удивительно красивую органоподобную звучность. Октависты — роскошь для хора, но роскошь необходимая.

Виды хоров и их диапазоны

Одноголосный хор. Одноголосный хор бывает однородный и смешанный. В смешанном одноголосном хоре женские (или детские) голоса исполняют мелодию на октаву выше мужских. Однородный одноголосный хор можно составить из однотипных голосов, например из одних басов или теноров и т. д. Точно так же можно составить смешанный хор, соединяя однотипные голоса мужские и женские. Если тесситура высокая, то наиболее естественно составить октавно-унисонный хор из сопрано и теноров (басы и альты — использовать при тесситуре низкой). Средняя тесситура дает возможность принимать участие в одноголосном хоре как высоким, так и низким голосам.

Хоровая литература, специально написанная для одноголосного хора, не очень богата. Чаще всего она предназначена для школ, детских садов или же для массового исполнения; изредка одноголосные хоры встречаются в оперной литературе. Одноголосный хор практически используется в детских садах, на первых шагах обучения хоровому пению в школах и при организации народных празднеств. Унисонное пение народных или революционных песен массой может производить сильное впечатление.

Для концертного исполнения одноголосному хору необходимо инструментальное сопровождение. Диапазон одноголосных хоров вообще невелик — в одну, полторы октавы, а то и меньше, охватывая средние регистры и немного верхние.

Например, «Хор девушек» из оперы А. Рубинштейна «Демон» имеет диапазон от a_1 до es_2 ; хор менестрелей из оперы П. Чайковского «Орлеанская дева» — от c до g_2 (хор теноров); хор витязей из оперы Н. Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане» имеет диапазон от c до es_2 (хор басов); детская песня Л. Ревуцкого «Холода» — меньше октавы (от a_1 до d_2). Очень многие народные песни имеют диапазоны меньше одной октавы.

Двухголосный хор. Двухголосный хор делится на две группы: первый голос и второй. При однородном составе партию первого голоса исполняют высокие голоса (сопрано или тенора), партию второго голоса — низкие (альты или басы). Если состав хора смешанный, то партию первого голоса исполняют сопрано и тенора, а партию второго голоса — альты и басы. Литература для двухголосного хора обычно рассчитана на однородный состав — женский или детский. Что касается так называемых массовых песен, то они в большинстве своем могут быть исполнены и смешанным составом.

Поскольку двухголосный склад не дает возможность иметь полную гармонию, то инструментальное сопровождение при концертном исполнении необходимо. Впрочем народная песня в двухголосном изложении инструментального сопровождения не требует, потому что она по природе своей исключительно вокальна, мелодически содержательна и от инструментального сопровождения теряет аромат непосредственности и художественной простоты. Диапазон двухголосного хора почти такой же, как и одноголосного.

Например: женский хор «Разгулялися, разливалися» из оперы «Иван Сусанин» М. Глинки имеет диапазон в две октавы — от g до g_2 . Подавляющее большинство двухголосных хоров композиторов М. Ипполитова-Иванова, Р. Глиэра, В. Ребикова, Вик. Калининкова, А. Корещенко, Н. Лысенко, В. Ступницкого, П. Майбороды и других имеет объем в одну-полторы октавы.

Трехголосный хор. Трехголосный хор имеет три самостоятельные партии, в большинстве случаев однородного состава. Распределение их такое: первый голос — первое сопрано или первые тенора; второй голос — вторые сопрано или вторые тенора; Третий голос — альты или басы. Пение трехголосных хоров смешанным составом малохудожественно¹ и в литературе не встречается. Однако в педагогической практике возможно.

Трехголосный склад дает более полную гармонию, чем двухголосие, а потому допускает возможность исполнения а саррелла, что и наблюдается в хоровой литературе. Для трехголосного хора написано немало высокохудожественных произведений как с сопровождением, так и без него.

Диапазоны трехголосных однородных хоров обычно укладываются в одну-полторы октавы и только изредка простираются до двух октав. В тех же случаях, когда трехголосный склад смешанный, диапазон распространяется за пределы двух октав.

Вот несколько названий однородных трехголосных хоров с диапазоном в одну-полторы октавы: диапазон в пределах октавы — «Летел горностай», женский хор из оперы Н. Лысенко «Черноморцы»; «Березничек частый» А. Лядова — женский хор с диапазоном от d_1 до d_2 . «Ой не зря ль» А. Лядова — женский хор с диапазоном от a до e_2 , «На севере диком» М. Ипполитова-Иванова — женский хор с диапазоном от a до f_2 .

Примеры хоров с диапазоном в две октавы: «Гей, гук, мати» Н. Лысенко — мужской хор с диапазоном от G до g_1 . «Острою секирой» М. Ипполитова-Иванова — женский хор с диапазоном от g до g_2 .

Трехголосные хоры смешанного состава с диапазоном больше двух октав можно найти в сборнике «Петербургские серенады» А. Даргомыжского². Например, «Ворон к ворону летит» для меццо-сопрано, тенора и баса с диапазоном от c до e_2 ; «Где наша роза» от H до fis_2 .

Четырехголосный хор. Четырехголосный хор — обычный тип вокального ансамбля, имеющий четыре самостоятельные группы голосов. Такой хор самостоятельно берет полный аккорд, а потому может обойтись без инструментального сопровождения.

Литература для четырехголосного хора богата как произведениями а саррелла, так и с сопровождением. Хоры четырехголосного склада могут быть трех типов: 1) однородный мужской, 2) однородный женский или детский и 3) смешанный.

Каждый из них имеет свои, только ему свойственные, характерные черты и диапазон более широкий, нежели рассмотренные ранее одноголосные, двухголосные и трехголосные хоры.

¹ Имеется в виду удвоение каждого голоса соответствующим по высоте мужским и женским.

² «Петербургские серенады» предназначены автором для трех солистов (трио), но их с успехом может исполнять хор.

Мужской четырехголосный хор. Состав его таков: первые тенора, вторые тенора, первые басы, вторые басы. Диапазон мужского хора широк. Он простирается¹ от $C-D$ до c_2 .

Литература для мужского хора многочисленна и в большинстве своем рассчитана на певцов с профессиональными данными. Правда, хоры, в которых встречаются звуки D или C , так же как и высокое c_2 , редки. Подавляющее большинство сочинений для четырехголосного мужского хора имеет диапазон уже, однако это не исключает необходимости для второго баса иметь в голосе звучащее E , а для первого тенора a_1-b_1 .

Следует иметь в виду, что наличие у певцов очень высоких или очень низких звуков диапазона не всегда совпадает с умением ими пользоваться. Если первый тенор может петь легко, без особенного напряжения a_1 или b_1 , то, как правило, эти звуки еще не крайние в его диапазоне. То же самое можно сказать и о диапазоне второго баса. Для того чтобы у баса звучало E , он должен иметь в запасе C .

Звучность мужского хора зависит от размещения аккорда в удобных для пения регистрах и от мелодического положения. Если верхние голоса (тенора первые и вторые) находятся в первой октаве, то хор звучит ясно, светло, а на forte блестяще. Если же тенора находятся в малой октаве, а басы в большой, то звучность хора приобретает матовый оттенок и несколько глуховатый характер.

Мелодическое положение терции создает особенно благоприятную обстановку для звучания мужского хора, даже если аккорд расположен в низкой тесситуре. Расположение аккордов в мужском хоре большей частью тесное, хотя, разумеется, бывают исключения.

Немаловажное значение для звучности хора имеет тональность. За наилучшую тональность для мужского хора, пожалуй, можно считать D -dur и ближайшие к ней родственные, потому что в этих тональностях тенора имеют наибольшую возможность находиться в пределах первой октавы или же в верхних звуках малой, а вторые басы в удобных для пения звуках большой октавы. Впрочем у композитора, который умело пишет для хора, всякая тональность будет звучать хорошо.

Женский четырехголосный хор. Четыре группы голосов женского хора распределяются так: первые сопрано, вторые сопрано, первые альты, вторые альты.

В хоровой литературе, написанной для такого состава,

встречаются звуки от g до a_2-b_2 . При таком широком диапазоне необходимо иметь в женском хоре низкие альты, или, как их называют, контральто.

Литература для четырехголосного женского хора сравнительно невелика, но в ней есть как хоры а *sarrella*, так и хоры с сопровождением. Как пример женского хора, требующего очень низких звуков вторых альтов (*es*), может быть упомянут хор Э. Направника «Весна».

Смешанный четырехголосный хор. Смешанный четырехголосный хор представляет собою объединение женских (или детских) голосов с мужскими в один общий певческий коллектив. Основные его группы (сопрано, альт, тенор, бас) при количественной и качественной полноценности делятся на первые и вторые голоса. В этом случае смешанный хор есть соединение двух однородных типов хора — полного, четырехголосного женского хора с таким же мужским.

Смешанный хор можно назвать наиболее совершенным из всех видов и типов хоровых коллективов. Он располагает обширным диапазоном — свыше четырех октав от A_1 , G_1 до c_3 и обладает богатством звуковых красок и технических возможностей.

При качественной (голосовые силы) и технической равноценности смешанные хоры разделяются по количественному признаку следующим образом: 1) малый смешанный хор — 12—15 человек (по 3—4 певца в каждой группе); 2) средний — 25—35 человек (по 6—8 певцов на партию); 3) большой — 50—60 человек и более (по 12—15 человек в группе).

Каждый из этих хоров располагает различными исполнительскими возможностями.

Малый смешанный хор обычно называется неполным, потому что в нем нельзя поделить основные группы на первые и вторые голоса. Этому хору доступна литература только со строго четырехголосной фактурой. Что касается художественной интерпретации, то она может быть доведена до высочайшей степени совершенства.

Средний смешанный хор уже можно назвать полным, потому что разделение основных групп голосов на первые и вторые дает восемь хоровых партий, а при наличии октавистов и девять. У такого хора репертуар значительно расширяется; ему доступно очень многое из однокоровой вокально-ансамблевой литературы а *sarrella* или с сопровождением фортепиано.

Большой смешанный хор может исполнять всю хоровую литературу, включая и крупные вокально-ансамблевые формы (оратории, мессы, кантаты) с сопровождением симфонического оркестра.

¹ Например, хор Э. Направника «Два великана» с диапазоном от D до a_1 ; хор Э. Грига «Халлинг» — от F до c_2 .

Интерпретационные возможности как среднего, так и большого хора неограниченны. Художественные впечатления от мастерского, вдохновенного исполнения могут быть потрясающими.

Звуковой объем хоровых коллективов¹

1. Однородный хоровой коллектив

а) Двухголосный детский (школьный)

З а

Дискант (I голос)
Альт (II голос)

б) Четырехголосный женский

З б

Сопрано
Альт

в) Четырехголосный мужской

З в Звучит октавой ниже

Тенор
Бас

¹ Егоров А. А. Основы хорового пения. «Искусство». Л., 1939, стр. 32, 33.

II. Полный смешанный хоровой коллектив

а) Малый состав

З г

Сопрано
Альт
Тенор
Бас

б) Большой состав

З д

Сопрано
Альт
Тенор-альт
Тенор
Баритон
Бас

Вопросы организационной работы в хоре

Всякий коллективный труд может быть продуктивен только при наличии четкой организации всего трудового процесса. Хор, как певческий коллектив, имеет свою специфику организации труда певцов.

Правильная постановка учебно-воспитательного процесса должна обеспечиваться рядом организационных мероприятий: соответствующим помещением, определением времени (расписание) занятий; правильным размещением певцов во время репетиции и на концертной площадке. Необходимо также наладить посещаемость, пользование нотным материалом и рациональные способы его хранения; следует оказывать помощь новым членам коллектива в овладении репертуаром; решить вопрос о внешнем виде певцов хора во время концертов.

Всеми этими вопросами должен ведать административный орган в составе: хормейстера, помощника хормейстера, инспектора хора, или старосты, а также групповых старост от каждой партии хора.

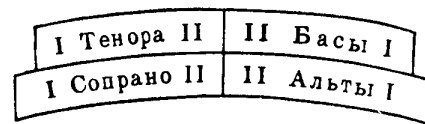
В обязанности хормейстера, по существу дела, входит музыкально-техническая и художественная работа, но, конечно, он обязан быть вполне осведомлен о состоянии административно-организационного аппарата. В некоторых случаях ему принадлежит решающее слово (например, в размещении певцов).

Инспектор хора является ответственным лицом за четкость работы коллектива. В функции инспектора хора входит забота о должном состоянии помещения и его оборудования, учет посещаемости, назначение времени репетиций, выделение певца, ведающего выдачей нотного материала, прикрепление новичков к опытным певцам для помощи в овладении репертуаром и, наконец, забота о внешнем виде всего хорового коллектива во время концертов.

Одним из весьма важных организационных вопросов является размещение певцов. К этому надо подходить весьма серьезно и с большим вниманием. Каким должен быть руководящий принцип в этом вопросе? Взаимопомощь и практическое удобство — вот основные соображения при размещении хора. Необходимо размещать певцов хора так, чтобы наиболее опытные и знающие могли помогать менее опытным, менее знающим. Следовательно, опытные хористы должны находиться близко или рядом с неопытными. Обычно это делается так: впереди сидят малоопытные, а сзади них опытные. Само собой понятно, что хор должен сидеть (или стоять) по группам (сопрано — альты — тенора — басы). Каждая группа может делиться на две подгруппы (басовая партия делится на три). Первые голоса во всех группах (первые сопрано, первые тенора, первые альты, первые басы) будут относиться к легким; их надо размещать на переднем плане. Вторые голоса относятся к тяжелым, их надо размещать на втором плане. Хор обычно располагается веерообразно, в несколько рядов (при большом составе), в два ряда (при малом составе). Направо от дирижера размещаются басы и

альты, налево — сопрано и тенора. Каждый ряд певцов на концертной площадке должен стоять на голову выше впереди стоящих. Для этого обычно сооружаются деревянные станки. Такое расположение хора наиболее удобно: каждый певец хорошо видит дирижера и посылает свой звук прямо в зрительный зал. Расположение хора на одной плоскости надо признать порочным: не все певцы хорошо видят дирижера и поют в спину впереди стоящим товарищам.

Расположение легких и тяжелых групп хора обычно такое: по краям помещаются первые голоса, налево от дирижера первые сопрано и тенора, в центре вторые сопрано и тенора; направо от дирижера (крайние) — первые альты, а за ними (сзади) первые басы; к центру около вторых сопрано — вторые альты, а за ними вторые басы и октависты:



Такое расположение не является единственно возможным. Например, в хоровой практике существовало расположение группы теноров за альтами, а басов за сопрано. Ввиду того что в хоровой литературе мы часто наблюдаем использование мелодии тенорами и сопрано, а иногда прямое дублирование сопрано тенорами (и к тому же в смысле звукового объема тенора ближе к сопрано), нам казалось бы, что лучше отдать предпочтение первому варианту расположения хора.

При однородном составе хора четырехголосного склада тенора и/ч сопрано (первые и вторые) помещаются впереди, а за ними басы или альты (первые и вторые):



Трехголосный хор обычного состава (первые и вторые тенора — сопрано, басы — альты) можно расположить в два ряда: в переднем будут первые и вторые голоса, а во втором третьи, то есть альты или басы.

Заслуживает внимания организация выдачи нотного материала. Если хор поет по партиям, то ноты каждой партии надо складывать в отдельные папки. Нотный материал должен храниться у библиотекаря, избираемого из певцов коллектива. Получив ноты от библиотекаря, староста распреде-

ляет их между своими коллегами, а затем после репетиции возвращает библиотекаря.

В некоторых хорах партии или даже партитуры пишут сами певцы, тогда инспектор хора заранее объявляет, какие ноты надо принести к следующим занятиям.

Вновь поступившим певцам на первых порах нужна помощь со стороны опытных певцов. Обыкновенно это поручается по указанию дирижера или инспектора хора опытному товарищу по партии и тот постепенно знакомит новичка со всем распорядком работы хора и с текущим репертуаром.

Немаловажное значение для успеха дела имеет внешний вид хорового коллектива во время концертов. Там, где имеются специально заготовленные костюмы, этот вопрос до известной степени разрешается просто, хотя, конечно, инспектор хора должен проследить, чтобы костюмы к концерту были приведены в надлежащий вид.

В коллективах, где костюмов нет, необходимо заранее позаботиться о единообразии одежды, чтобы хор внешне не производил впечатления пестрой и неорганизованной толпы.

ПРИМЕРЫ ИЗ ЛИТЕРАТУРЫ ДЛЯ ХОРОВ РАЗЛИЧНЫХ ВИДОВ

I. Одноголосный детский хор

А. Лазаренко. «Песня про великого Ленина»
«Во поле береза стояла», русская народная песня
Вик. Калининков. «Тень-тень»
«Перстень», украинская народная песня в обработке Л. Ревуцкого
Н. Лысенко. Детская опера «Коза-дереза», «Песня личички»

II. Двухголосный детский хор

Вик. Калининков. «Жавороночек»
«Чернобривый корольок», украинская народная песня в обработке В. Ступницкого
П. Козицкий. «Песня пионеров», «Мы братья навеки»
«Замучен тяжелой неволей», старинная революционная песня

III. Трехголосный детский хор

Н. Леонтович. Хор «Ой гори, ой світи місяченьку» из музыки к пьесе «На русалчин великдень»
М. Ипполитов-Иванов. «Острою секирой»

IV. Одноголосный женский хор

М. Глинка. Опера «Руслан и Людмила», персидская песня «Ложится в поле мрак ночной»
А. Рубинштейн. Опера «Демон», хор «Ходим мы к Арагве светлой»

V. Двухголосный женский хор

М. Глинка. Опера «Иван Сусанин», свадебный хор
А. Гурилев. «Не шуми ты, рожь»
Н. Лысенко. «Пряля»

VI. Трехголосный женский хор

«Снега белые», русская народная песня в обработке А. Лядова
С. Людкевич. «Гагілка»
«Ой сивая зозуленько», украинская народная песня в обработке Н. Леонтовича

VII. Четырехголосный женский хор

П. Чайковский. «Без поры да без времени»
А. Аренский. Опера «Сон на Волге», хор «У меня ль во садочке»
«Ой матінко моя», украинская народная песня в обработке Н. Леонтовича

VIII. Одноголосный мужской хор

П. Чайковский. «Орлеанская дева», хор менестрелей
Н. Римский-Корсаков. «Сказка о царе Салтане», хор витязей

IX. Двухголосный мужской хор

Н. Лысенко. «У туркені по тім боці»
Л. Бакалов. «Перелески, перекаты», строевая песня

X. Трехголосный мужской хор

П. Чайковский. Вечер
Н. Лысенко. «Гей, гук, мати»
М. Анцев. «Соловьем залетным»
А. Даргомыжский. «На севере диком»

XI. Четырехголосный мужской хор

М. Мусоргский. Опера «Хованщина», хор стрельцов
П. Нищинский. «Закувала та сива зозуля» из музыки к
«Вечорниці»
Ф. Шуберт. «Ночь»
«Та забілілі сніги», украинская народная песня в обработке
Н. Лысенко.

XII. Четырехголосный смешанный хор

А. Бородин. Опера «Князь Игорь», хор «Ой, не буйный ветер»
Н. Леонтович. «Козака несуть»
«Щедрик», «Дударик», «Пряля» — украинские народные песни
в обработке Н. Леонтовича
Н. Лысенко. Опера «Зима і весна», хор «А вже весна»
К. Стеценко. «Сон»
В. Шебалин. «Зимняя дорога»
С. Орфеев. «Ой у полі жито»

XIII. Двойной смешанный хор

М. Глинка. Опера «Иван Сусанин», финальный хор
«Славься»
С. Танеев. «Звезды»
Н. Лысенко. Опера «Утоплена», хор «Туман хвилями
лягає»

Глава II

ИНТОНАЦИЯ И СТРОЙ

Строй и ансамбль являются основой хорового пения. Строем называется правильное, точное интонирование интервалов в мелодическом и гармоническом видах. Возможность полного ансамбля — унисонного и гармонического — создается благодаря чистоте интонации.

Чистота интонации — это краеугольный камень, на котором базируется хоровое искусство, без нее не может быть и речи о создании художественно полноценного хора.

Из сказанного вытекает необходимость всестороннего и основательного изучения принципов интонирования мелодических интервалов и гармонических. Интонирование мелодических интервалов является основой мелодического строя, интонирование гармонических интервалов — основой строя гармонического.

Мелодический (горизонтальный) строй

Всякая мелодия по своей структуре представляет собой последование музыкальных звуков, идущих друг за другом горизонтально, поэтому мелодический строй можно назвать горизонтальным или горизонтально-мелодическим.

Мелодическим рисунком называется построение, в основе которого лежит какой-то лад (в большинстве случаев мажорный или минорный) и какая-то тональность. Каждый интервал есть частица мелодии. Практически изучать интервалы надо не изолированно, вне лада, а непременно предполагая определенный лад и определенную тональность.

Секунды. Первые интервалы, подлежащие практическому изучению,— секунды. Каждая мажорная гамма, так же как и минорная, состоит из ряда больших и малых секунд, расположенных в определенном порядке.

Умение петь чисто интервалы в один тон вверх и вниз, петь диатонический и хроматический полутоны в любом направлении (вверх, вниз) явится основным фундаментом, на котором можно построить правильное, безукоризненно чистое интонирование всех прочих интервалов.

Следовательно, интервал большой и малой секунды, а также хроматические изменения одного и того же звука должны стать предметом самого тщательного, внимательного и углубленного практического изучения.

Предложим малоопытному хору пропеть гамму до мажор без помощи инструмента, а *carrella*. Казалось бы, чего проще исполнить такой естественный звукоряд, как мажорная гамма. И что же? В огромном большинстве случаев гамма будет пропета не чисто. Только после настойчивой и упорной работы с поющими необходимая интонация будет достигнута.

В итоге анализа причин неточности интонации при пении гаммы оказывается, что певцы поют все большие секунды вверху, чем следует, а те же секунды при движении вниз — поют выше.

Малые секунды вверх требуют от певцов большой осторожности и внимания: при высокой тесситуре они частенько исполняются ниже, а при усилении звука — выше, чем следует; при низкой тесситуре тоже нередки случаи повышения. Средняя тессitura представляет наиболее благоприятную почву для чистого интонирования малых секунд вверх.

Малые секунды вниз в подавляющем большинстве случаев поются чуть-чуть заниженно. Поэтому их надо петь как можно острее¹ (вверх). Малоразвитые певцы не чувствуют неуправляемой для них остроты звучания малой секунды. Способность ощущать, интуитивно воспринимать эту остроту звучания малой секунды вниз требует специального навыка.

При исполнении мажорной восходящей гаммы певцы нередко имеют порочную тенденцию к понижению II, III, VI и VII ступеней; при пении мажорной гаммы вниз заметна тенденция к повышению VI, V, IV и II ступеней. Ко всему этому надо прибавить, что особо опасными ступенями в мажорном ладу являются III и VII; III — как ха-

¹ «Острее», «тупее» — выражения образные. Пользуясь ими, можно лучше оттенить мысль о многообразии градаций при подаче высоты звука. Если мы наблюдаем случаи «почти» чистого звучания и до требуемой «взыскательным слухом идеальной стройности» не хватает «самой малости», то эту «самую малость» гораздо лучше выразить словами «острее», «тупее», а не «выше», «ниже».

рактерная для определения и фиксирования мажорного лада, VII — как вводный тон:



Таблица 1

Мажор ¹					
при движении вверх			При движении вниз		
сту-пень	тенденция	нужно	сту-пень	тенденция	нужно
I	—	Петь ровно	VIII	—	Петь ровно
II	Понижаться	Значительно повышать	VII	Понижаться	Остро повышать
III	Понижаться	»	VI	Повышаться	Понижать
IV	В зависимости от тесситуры	Петь весьма осторожно	V	Повышаться	Понижать
V	—	Петь ровно	IV	Повышаться	Понижать
VI	Понижаться	Интенсивно подтягивать вверх до требуемой слухом высоты	III	Понижаться	Повышать
VII	Понижаться	Остро повышать	II	Повышаться	Понижать
VIII	Повышаться	Понижать	I	Повышаться	Понижать

Вышеприведенная таблица наглядно показывает, как надо быть осторожным и чутким при пении гаммы, и в то же время определяет способы исполнения мажорной гаммы вверх и вниз.

Пропоем теперь а *carrella* мелодическую минорную гамму. Окажется, что при движении вверх здесь имеют тенденцию к понижению следующие ступени: II, IV, V, VI, VII; при движении вниз — тенденцию к повышению — VII, VI, IV, III, I. Опасность повышения при движении вверх имеют III и VIII (I) ступени; опасность при движении вниз — V и II:



¹ Таблицы 1—2 заимствованы из книги: А. Соловьев. «Хоровая работа в клубе», М., 1930.

Таблица 2

Минор					
при движении вверх			При движении вниз		
Ступе-ни	тенденция	нужно	ступе-ни	тенденция	нужно
I	—	Петь ровно с подтягивани-ем вверх	VIII	—	Ровно с под-тягиванием вверх
II	Понижаться	Повышать остро	VII	Повышаться	Петь тупее
III	Повышаться	Петь тупее	VI	Повышаться	Петь тупее
IV	Понижаться	Петь острее	V	Понижаться	Петь острее
V	Понижаться	Интенсивно, подтягивать вверх до тре-буемой слу-хом высоты	IV	Повышаться	Петь тупее
VI	Понижаться	Повышать остро	III	Повышаться	Петь тупее
VII	Понижаться	Повышать остро	II	Понижаться	Петь острее
VIII	Повышаться	Петь тупее	I	Повышаться	Петь тупее

Особо опасны при интонировании минорной гаммы II, III и VII ступени. II и VII — вводные тоны: II в тонику параллельного мажора, VII в тонику данного минора.

Нельзя не сказать о некоторой неустойчивости в звучании I ступени в миноре, которая требует интенсивного подтягивания вверх. Может быть, это объясняется тем, что минорная гамма является не вполне самостоятельным ладом, а производным от VI ступени мажора, которая имеет тенденцию к понижению. III ступень минора опасна возможностью повышения, а между тем она, так же как III ступень в мажоре, является характерной для минора как лада.

Какие же можно сделать выводы из практического обзора при пении мажорной и минорной гамм?

Большая и малая секунды представляют собой очень опасные для интонирования интервалы, несмотря на кажущуюся их простоту. Недаром М. И. Глинка в своих упражнениях для ровности и усовершенствования гибкости голоса этюд с интервалами большой и малой секунды считал наитруднейшим. «Эта этюда более всех содействует уравниванию голоса; она требует чрезвычайного внимания, чтобы брать 2-ю ноту равную силою с первой и прямо попадать на тон, не тянувши»¹:

¹ Назаренко И. К. Искусство пения. Музгиз, М.—Л., 1948, стр. 349.



Всегда надо помнить, что большая секунда вверх должна быть подаваема острее, выше, а такую же секунду вниз надо петь посылая звук пониже.

Перейдем теперь к анализу звучания диатонических и хроматических полутонов. При их интонировании следует помнить, что те и другие применяются как самостоятельные аккордовые звуки (при смене гармонии) или как составные части мелодической фигурации (проходящие, вспомогательные). Надо иметь в виду, что смена гармонии во всех случаях облегчает интонирование диатонических и хроматических полутонов.

Диатонические полутоны, то есть малые секунды вверх, поются по известным нам приемам. Малые секунды вниз во всех случаях следует петь как можно острее, то есть до требуемой слухом высоты.

Хроматические полутоны как вверх, так и вниз таят в себе опасность скользящего, неопределенного, «подывающего» характера исполнения. В певческой практике такая манера петь называется «подъездом». Она заслуживает самого серьезного осуждения. Необходима решительная борьба с этим антихудожественным явлением. Руководитель должен требовать от поющих попадания на звук сразу, «не тянувши», «без подъезда, как на порожек лестницы», по выражению М. И. Глинки.

В огромном большинстве случаев хроматизмы являются плодом изменений гармонии. Например:



При высокой тесситуре такие хроматизмы представляют значительную трудность для чистого интонирования, особенно если подобные пассажи встретятся в подвижном темпе.

Для освоения хроматизмов следует исполнять их сначала в медленном темпе, а затем постепенно ускорять.

Особенностью исполнения голосом хроматизмов вниз (будут ли они происхождения мелодического или гармонического) является своеобразный технический прием, который иначе не назовешь, как «оседание» на звук.

«Оседание» требует от певца хорошей гармонической интуиции и предельного внимания к общему звучанию. Надо «осесть» на звук как раз настолько, чтобы внутренний слух при восприятии нового созвучия был полностью удовлетворен. Само собой разумеется, что подобного рода требования можно предъявлять только к музыкально развитым певцам-ансамблистам.

Затруднение при исполнении хроматических полутонов вниз вызывает еще и орфография записанных нотных знаков. Иногда композитор для модуляции энгармонически заменяет один звук другим. Например, вместо c — ces записывает c — h , как это в Полонезе М. Глинки:

В данном примере басы должны петь не малую секунду вниз, как написано, а «осесть» со звука c на ces . Здесь модуляция сделана из $Es-dur$ в $E-dur$ — дважды увеличенный терцквартаккорд двойной доминанты ($fis - a - ces - es$) $Es-dur$, энгармонически равный доминантсептаккорду $E-dur$ ($h - dis - fis - a$).

Трудность интонирования полутонов вверх или вниз заключается в том, что при одном и том же направлении полутоны нужно интонировать по-разному, чтобы в итоге получилось чисто.

Возьмем направление вниз. Никогда не встречаются подряд однородные полутоны, а всегда чередуются диатонические и хроматические. При исполнении они требуют различного напряжения вверх или вниз. Скажем, диатонический полутон вниз требует острой подачи, а следующий за ним хроматический полутон требует «оседания». Дирижер при разучивании произведения обычно обращает внимание певцов на эту особенность исполнения. Певцы, конечно, должны быть достаточно грамотны, чтобы понимать его требования.

Вернемся к примеру из «Lacrimosa» Моцарта. У сопрано восходящие хроматические полутоны ($es_2 - e_2$, $f_2 - fis_2$, $g_2 - gis_2$), а у баса нисходящие ($h - b$). Все хроматические изменения совпадают с гармоническими. Исполнение каждой отдельной партии без гармонической поддержки представляет для малоопытных певцов значительную трудность. Совместное пение всего хора в данном отрывке весьма облегчает интонационную сторону исполнения хроматических полутонов. Природное чувство гармонии помогает певцам довольно скоро освоить это с виду кажущееся трудным место:

Если понаблюдать за процессом исполнения хроматических полутонов, то можно заметить, что при восходящих хроматизмах (у сопрано) достижение необходимой чистоты интонации возможно лишь при острой подаче вверх хроматически (на полтона) измененного звука. При поддержке гармонии это достигается довольно скоро. Зато здесь за хроматическим полутоном следуют диатонические полутоны ($e_2 - f_2$, $fis_2 - g_2$, $gis_2 - a_2$). Хор должен постепенно усиливать звучность, и вот здесь-то надо опасаться фальши в сторону повышения. Ми-бемоль и ми-бекар скорее улягутся в правильное звучание, нежели ми-бекар — фа. То же произойдет и со следующими хроматизмами и диатоническими полутонами ($f_2 - fis_2$, $g_2 - gis_2$, $fis_2 - g_2$, $gis_2 - a_2$). Опасность повышения будет в подаче малых секунд вверх ($fis_2 - g_2$, $gis_2 - a_2$). Одним словом, при поддержке гармонией хроматизмы вверх будут скорее освоены, нежели малые секунды вверх. При недостаточной внимательности певцов и дирижера малые секунды вверх, при усилении звучания, будут исполнены выше, чем следует.

Проследим движение хроматического полутона вниз (у баса $h - b$). При исполнении хроматического полутона вниз потребуется напряжение обратного свойства, то есть хорошее оседание на хроматически понижаемый звук. И здесь природное чувство гармонии поможет правильно интонировать $h - b$. Более опасными для баса будут малые секунды вниз $c_1 - h$, $b - a$. Надо настойчиво добиваться острой подачи их.

Остается сказать еще о секунде увеличенной, встречающейся на VI ступени гармонического минора и мажора. Этот интервал, как и хроматизмы, кажется трудным. При благоприятной мелодической подготовке, дающей ощущение лада, он осваивается скоро, и опасность фальшивого интонирования здесь гораздо меньшая, нежели при исполнении малой или большой секунд, кажущихся простыми. Приведем пример из сборника П. Демущкого:

10



В данном примере имеется увеличенная секунда $dis_2 - c_2$. Все предыдущее мелодическое строение песни хорошо подготавливает ощущение лада, и исполнение увеличенной секунды не может представить затруднения. Не лишним будет сказать, что этот пример взят из народной песни, а народ, являясь великим художником, пользуется для оформления своего музыкально-художественного мышления практически удобоисполнимыми приемами, что мы и видим в данном случае.

Итак, большие и малые секунды представляют гораздо большую опасность для интонирования, нежели кажущиеся трудными хроматизмы или увеличенная секунда.

Эта опасность состоит в том, что большие и малые секунды весьма часто интонируются чуть-чуть выше или чуть-чуть ниже, а это и есть те тенеты тончайшей паутины, которые именуются фальшью. «Чуть-чуть» может погубить или положить начало гибели самого главного качества хора — строя.

Могут сказать, что мелодии состоят не из секунд, а из разнообразных сочетаний интервалов, чередующихся и сменяющих друг друга.

Да, это верно! Однако если внимательно присмотреться к мелодическим рисункам, то окажется, что все-таки подавляющее большинство интервалов в мелодии составляют секунды. Если исполняется чисто большая часть мелодического рисунка, то будет облегчено достижение чистоты интонации в его остальных частях.

Продолжим анализ интервалов.

Септимы. Обращение большой секунды дает малую септиму, обращение малой секунды дает большую септиму, и, наконец, увеличенная секунда при обращении дает уменьшенную септиму.

Наблюдения над пением септим показывают, что при движении вверх септима поется легче, чем вниз.

Большие септимы поются труднее, нежели малые. Малые септимы вверх во много раз легче петь, чем малые секунды. Ступени лада влияют на степень трудности пения септим. Неустойчивые ступени — III и VII — создают больше затруднений при пении септим, нежели более устойчивые — II и VI, или устойчивые I, IV, V в мажоре.

В музыкальных произведениях часто встречается интервал малой септимы:

11

Русская народная песня



Или отрывок из хора П. Чеснокова:

12



Значительно реже применяется большая септима. Уменьшенная септима в хоровой литературе встречается довольно часто. Изолированно, без мелодической и гармонической подготовки этот интервал петь трудно, но в контексте музыкальной речи он, хотя и не легок, все же довольно скоро поддается чистому интонированию. Уменьшенная септима часто встречается в контрапунктических произведениях как у полифонистов XVII и XVIII веков, так и у современных композиторов (темы фуг). Наибольшее применение она имеет в нисходящем движении:

13

С.И.Танеев, „По прочтении псалма“



14

В. А. Моцарт, „Реквием“ № 1



Терции. Проследим за пением интервалов терции в мажоре и миноре.

В результате наблюдений за пением терций оказывается, что при недостаточном слуховом контроле и слабой певческой технике большие терции при движении вверх поются ниже, чем следует, а при движении вниз поются выше; малые терции опасны в обратном смысле — вверх поются (очень часто) чуть выше, вниз — чуть ниже. Следовательно, при пении терций надо пользоваться теми же приемами, какие были рекомендованы при пении больших и малых секунд; при движении вверх большую терцию надо посылать повыше, поострей:



Те же терции при движении вниз следует исполнять понижее, тупей:



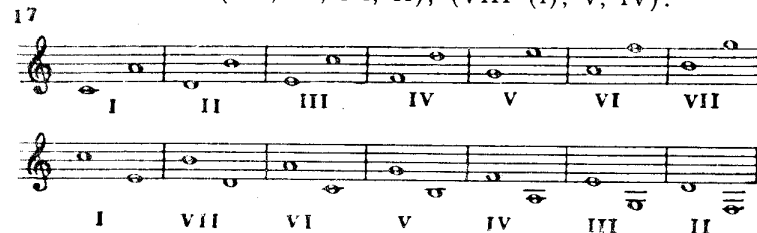
Значение интервала терции в музыке колоссально. Расцвет полифонии начался с того времени, когда терцию приняли в семью консонансов (Франк Кельнский). Вполне естественно считать, что второе место по трудности интонирования после секунды занимает терция. Малейшая неточность в интонировании терции от I ступени мажорного или минорного лада разрушает мелодическое строение лада и не дает возможности создать точный мажорный или минорный аккорд.

Секунды (большая и малая) и терции (большая и малая) — наитруднейшие интервалы. Возможно недосуменное возражение против утверждения о трудности интонирования секунд и терций.

Да! Есть интервалы труднее больших и малых секунд, больших и малых терций. Некоторые из них мы назовем: это увеличенная квинта, уменьшенная терция, неподготовленная увеличенная кварта. И все-таки это не может поколебать мнения о трудности секунд и терций. Часто ли встречаются увеличенные, уменьшенные и так или иначе альтерированные интервалы? Нет! Эти интервалы встречаются редко, и стройный хор, поющий чисто секунды и терции, без особого труда одолеет технические трудности увеличенных и уменьшенных интервалов.

Все хоровые произведения все-таки основываются на секундах, терциях и их обращениях.

Сексты. Проанализируем терции в обращении — сексты. В мажорном ладу при движении вверх образуется четыре больших сексты (на I, II, IV, V ступенях) и три малых (на III, VI, VII). То же количество секст получается и при движении вниз (VII, VI, III, II), (VIII (I), V, IV):



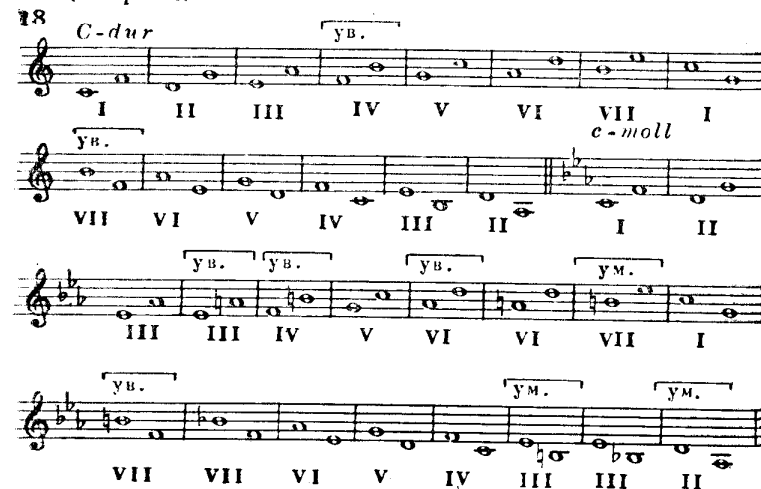
Для чистого интонирования большой сексты в восходящем порядке надо петь верхний звук поострей, повыше, а в нисходящем — как можно тупей.

Малые сексты в восходящем порядке надо петь потупей, пониже, а в нисходящем — поострей, повыше.

Наиболее трудным является пение большой сексты вниз, а наиболее легким — пение малой сексты вниз. Сексты по своей технической трудности несколько сходны с терциями. Но все же они осваиваются (в смысле чистоты интонации) скорее, нежели терции. Объясняется это, по всей вероятности, величиной интервала, большей его яркостью по сравнению с узенькой терцией.

Остается рассмотреть кварты и квинты.

Кварты:



Увеличенные и уменьшенные кварты трудны для пения. Степень их трудности зависит от той обстановки, в какой они будут находиться. Если поющий чувствует лад, инстинктивно его ощущает, то воспроизведение этих интервалов особенной трудности не представит. Если же их петь вне лада, без всякой предварительной подготовки, то они будут весьма трудны, а для музыкально малоразвитых людей почти неисполнимы.

Одним из облегчающих условий пения увеличенных и уменьшенных кварт является гармоническое окружение, которое может превратить эти действительно трудные интервалы в легкие:

19 С. И. Танеев, «Прометей»

Что касается интервала чистой кварты, то он интонируется легко и почти всегда верно. Впрочем надо быть весьма осторожным, интонируя кварту вверх при нюансе forte, здесь очень возможно повышение, а при piano — понижение.

Вообще о квартах надо сказать, что, вопреки всем прочим интервалам, они в нисходящем порядке поются легче, нежели в восходящем.

Квинты:

20

Труднейшей для пения из всех квинт, да и вообще из всех интервалов, является увеличенная квинта. Она встречается в хоровой литературе очень редко и обязательно в гармоническом созвучии. Как интервал мелодии она неупотребительна.

Что касается уменьшенной квинты, то можно сказать, что она, будучи обращением увеличенной кварты, при благоприятной мелодической или гармонической обстановке, не может быть отнесена к разряду трудных интервалов. В хоровой литературе этот интервал встречается довольно часто:

21

В приведенном отрывке из хора С. Танеева «Развалину башни» встречается уменьшенная квинта, построенная сверху вниз. Здесь унисонные ходы с *g* на *as* как-то инстинктивно дают возможность подать уменьшенную квинту легко и свободно.

Из практического ознакомления с интервалами мажора и минора и способами их интонирования можно сделать следующие выводы:

1. Понятия «интервал очень трудный», «трудный», «легкий» — относительны. В каждом случае решающую роль играет окружение, в котором находится интервал, функциональное значение его звуков в ладу. Благоприятная мелодическая обстановка, способствующая ощущению и инстинктивному восприятию лада, делает легким исполнение интервалов, кажущихся в изоляции от лада трудными (увеличенные, уменьшенные). Интервал из устойчивых звуков лада поется легче, чем из неустойчивых.

Например:

22 c-moll

Пример 22 для воспроизведения гораздо легче, нежели пример 23, хотя интервал и звуки одни и те же:

23 C-dur

Разница только в функциональной зависимости звуков, составляющих интервал. В примере 22 даны тоника и доминанта, а в примере 23 — медианта и вводный тон.

2. Очень трудным интервалом является увеличенная квинта.

3. Интервалы, наиболее часто встречающиеся — секунды и терции — в то же время самые опасные и трудные для чистого интонирования.

4. Необходимо развивать музыкальную интуицию певцов, которая ведет от знания интервалов к умению практически их воспроизводить, то есть к умению чисто петь.

Таковы особенности мелодического (горизонтального) строя и подачи (исполнения) интервалов в ладу.

Гармонический (вертикальный) строй

Мелодический вид интервалов — предмет анализа горизонтального строя. Следовательно, рассматривая какое-либо хоровое произведение с точки зрения мелодико-горизонтального строя, мы детально разберем мелодическое строение каждой хоровой партии в отдельности, изолированно от других, его составляющих.

Предмет анализа вертикального (гармонического) строя — гармонический вид интервала как одновременное звучание тонов. Основой современной гармонии является терция. Этот интервал в гармоническом виде — зародыш аккордов мажорного и минорного лада, а затем и других многообразных гармонических сочетаний.

Большая и малая терции. Построим на звуке *c*₁ большую и малую терции:



Пропоем их унисонными ансамблями, то есть двумя партиями. Получится два противоположных сочетания, для точной подачи которых потребуются: в первом звучании крепко подтягивать звук *e* вверх, а во втором — подавать *es* потупее.

Мажорное и минорное трезвучия. Добавим к имеющимся терциям третий звук *g* сверху:



Получаются гармонические сочетания из трех звуков: мажорное и минорное трезвучия. В состав трезвучий входят интервалы: большая и малая терции и чистая квинта (*a*); малая и большая терции и чистая квинта (*b*). Эти сочетания отличаются друг от друга нижней терцией. Первое сочетание (мажорное) имеет нижнюю терцию большую, ее иногда называют мажорной терцией. Второе сочетание (минорное) имеет нижнюю терцию малую, называемую минорной.

Звук, на котором строится трезвучие, называется основным тоном (в данном примере *c*); второй звук от него — терция (*e*, *es*); третий — квинта (*g*).

Исполнение мажорного трезвучия требует тщательной и весьма осторожной подачи большой терции с напряжением вверх. Основной тон и квинта затруднений не представляют.

Гораздо сложнее исполнение минорного трезвучия. Оно таит интонационные опасности в каждом звуке: основной тон минорного трезвучия имеет тенденцию к сползанию вниз¹, следовательно надо заботиться о чуть заметном подтягивании основного тона; минорная малая терция очень часто интонируется или чересчур тупо или же острее, чем следует. Нужно быть очень внимательным при подаче этого характерного звука. Третий интервал — квинта трезвучия — тоже имеет тенденцию к понижению, так как она отстоит от его второго тона на большую терцию вверх, а этот последний интервал, как нам известно, требует острой подачи.

Следовательно, с точки зрения удобства интонирования надо считать мажорное трезвучие более легким, чем минорное.

В смешанном четырехголосном хоре малого состава (12—16 человек) тонические трезвучия могут быть расположены так:

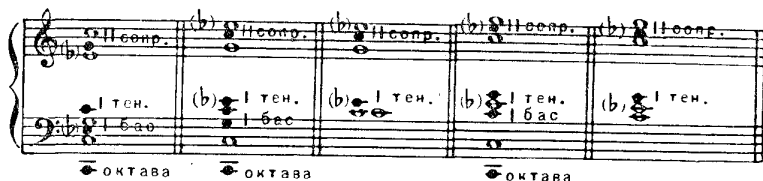


В смешанном четырехголосном хоре среднего и большого состава указанные аккорды в широком расположении могут быть записаны и исполнены с удвоениями. Удвоения, как показывает самое название, будут дублировать звуки аккорда, из которых он составлен, октавными унисонами.

¹ О возможных причинах подобного явления говорилось выше: 1-я степень минорной гаммы не обладает твердой устойчивостью.

Обычный способ удвоений такой: сопрано удваивается первым тенором, альт — баритонем (первым басом), тенор — вторым сопрано, бас — октавистами:

27



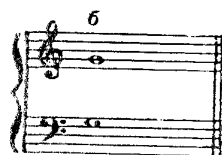
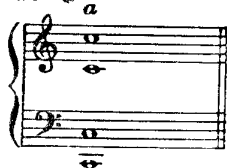
Как влияют эти удвоения на интонационные возможности аккорда? В аккорде с удвоениями увеличивается количество звучащих тонов, а это, несомненно, затрудняет выстраивание их и создает угрозу интонационного загрязнения. Чистота интонации скорее достигается в аккордах без удвоений.

Выстраивается аккорд в следующем порядке: проверяются унисонно-октавные ансамбли.

а) Основной тон:

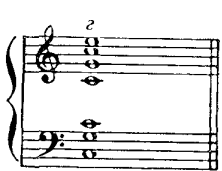
б) Квинта:

28



в) Основной тон и квинта:

г) Весь аккорд:



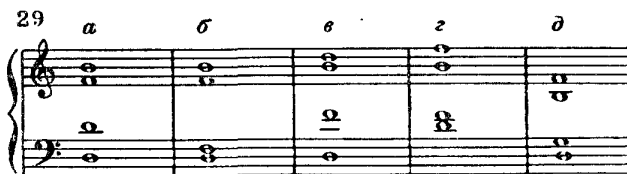
При проверке звучания всего аккорда рекомендуется останавливаться на выстраивании терций (первое сопрано и первый тенор).

По мере накопления у хора технических навыков процесс по выстраиванию аккорда сокращается и может свестись к последнему моменту, то есть к пению всего аккорда с корректурой интонации и, конечно, ансамбля.

Способы интонирования звуков аккорда везде остаются одинаковыми: в мажорном трезвучии надо зорко следить за

терцией, как весьма неустойчивым интервалом, склонным к понижению; в минорном — все звуки неустойчивы, а потому надо слегка подтягивать основной тон и квинту, а к ним желательнее подровнять и приладить терцию, которая в минорном аккорде допускает возможность как повышения, так и еле заметного понижения.

Уменьшенное трезвучие. Трезвучие, составленное из одних малых терций (на VII и II ступенях гармонического мажора и минора), называется уменьшенным. В основном виде почти не встречается, но в первом обращении наблюдается очень часто. Характер его звучания — сурово-благородный. В секстаккорде уменьшенного трезвучия при четырехголосном складе удваивается терция (басовый тон) или квинта:



При подаче этого аккорда основной тон следует петь остро вверх, терцию — тупо вниз, квинту — тоже тупо вниз.

Несмотря на то, что здесь характерным интервалом является уменьшенная квинта или ее обращение, увеличенная кварта (интервалы диссонирующие), этот аккорд дается исполнителям сравнительно легко.

Увеличенное трезвучие. Трезвучие из одних больших терций (на VI ступени гармонического мажора и III гармонического минора) называется увеличенным.

Как самостоятельное гармоническое сочетание в хоровой литературе используется весьма редко. Чаще с ним можно встретиться как с случайным сочетанием, возникшим в результате хроматических изменений звуков аккорда (доминанта с повышенной квинтой, доминантсептаккорд с повышенной квинтой). Характер звучания этого аккорда особенный, необычный: в высоком регистре на нюансе forte — либо зловеще-угрожающий, либо как возглас отчаяния; в низком регистре на piano — болезненно-изысканно томный.

При подаче этого аккорда особенно трудно достичь чистоты звучания увеличенной квинты: ее поют или выше или же ниже, чем следует. Корректировать и показывать правильность звучания аккорда с увеличенной квинтой надо голосом, как совершеннейшим инструментом, или же струнным (лучше всего скрипкой), но ни в коем случае не на фортепиано:

30

a-moll *C-dur* *f-moll* *f-moll*

E-dur

Чтобы чисто интонировать увеличенное трезвучие, рекомендуется следующее: пропеть остро первую большую терцию, затем сделать на ней фермату, чтобы мысленно (внутренним слухом) перестроить ее в тонику (основной тон) следующего мажорного трезвучия, и потом опять остро подать вторую большую терцию.

Септаккорды. Перейдем к группе аккордов, состоящих из четырех звуков. В этих аккордах септима — характерный интервал, отсюда название — септаккорд. Его можно построить на всех ступенях мажора и минора:

31

C-dur *c-moll*

I II III IV V VI VII I II III IV V VI VII

Из этих септаккордов в хоровой литературе наиболее часто встречаются следующие: на V и II ступенях натурального, гармонического мажора и минора, на VII натурального, гармонического мажора и гармонического минора. Каждый из них имеет свое собственное наименование. Септаккорд на V ступени называется доминантсептаккордом, потому что основанием ему служит доминанта лада; септаккорд на VII ступени натурального мажора — малым вводным, так как септима у него малая, а основание — вводный тон лада. Септаккорд на II ступени гармонического мажора и минора строится аналогично малому вводному септаккорду; интервалы, его составляющие, тождественны с интервалами малого вводного. Септаккорд II ступени натурального мажора называется малым, так как его септима малая и в основании лежит малое (минорное) трезвучие; септаккорд на VII ступени гармонического мажора и минора называется уменьшенным, потому что септима его уменьшенная.

Доминантсептаккорд состоит из мажорного трезвучия с надстройкой над ним малой терции или по отношению к основному тону малой септимы. Как исполняется мажорное трезвучие, мы уже знаем; следовательно, вопрос сводится к интонационным особенностям подачи септимы. Этот интервал очень капризный. Весьма часто его поют выше, чем

следует. Септиму надо петь тупо, с наклоном вниз. Особенную опасность для чистого интонирования представляет так называемая септима проходящая:

32

Огромный процент неточности звучания доминантсептаккорда приходится на долю проходящей септимы. Объясняется это небрежным интонированием большой секунды (в данном примере $g_1 - f_1$) вниз. Она должна быть посылаема тупее, пониже.

Во всех мелодических положениях, расположениях, в полном и неполном видах, во всех обращениях способы подачи интервалов этого аккорда остаются неизменными: септима подается тупо, а прочие интервалы — по схемам мажорного трезвучия:

33

V_7

$V_5/6$ $V_3/4$

V_2

Малый вводный септаккорд. Септаккорд, составленный из уменьшенного трезвучия и большой терции над ним, называется малым вводным (на VII ступени нату-

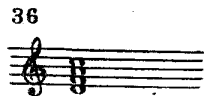
рального мажора и того же типа на II ступени гармонического мажора и минора):



Этот септаккорд требует острой подачи основного тона и септими, а другие два интервала (терция и квинта) должны быть поданы с напряжением к понижению. Наибольшую опасность для чистого звучания аккорда представляет основной тон. Весьма часто его поют туповато, и от этого присутствующая аккорду звуковая напряженность теряется, и все созвучие приобретает вялый, бесцветный характер. Во всех расположениях и обращениях способы подачи его интервалов остаются неизменными:

35

Малый септаккорд II ступени натурального мажора в основном виде встречается сравнительно редко. Его построение должно производиться по схемам звучания минорного трезвучия, то есть основной тон и квинта должны быть подаваемы с легким напряжением вверх; терция и септима — с тенденцией к понижению»:

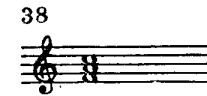


В каденциях и кадансообразных гармонических оборотах весьма часто используется первое обращение этого септаккорда, то есть квинтсектаккорд. Здесь способы подачи ин-

тервалов аккорда меняются: бывшая терция приобретает свойства и характер основного тона мажорного трезвучия, изменяется и содержание аккорда:



Квинтсектаккорд малого септаккорда по своему звучанию производит впечатление мажорного созвучия с добавлением к нему большой сексты ($f_1 - d_2$). При исполнении его надо подавать басовый тон твердо, устойчиво, а прочие интервалы по схемам мажорного трезвучия:



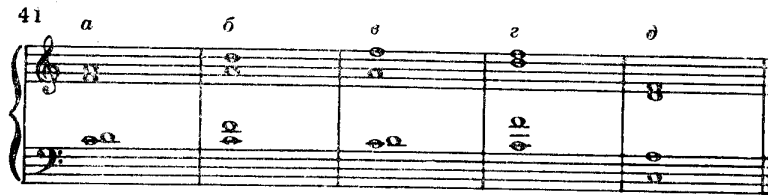
f_1 надо петь как тонику трезвучия a_1 — как терцию мажора — поострей, высоко; c_2 — как квинту мажора — устойчиво; и, наконец, d_2 — как большую секунду от c_2 — поострей, высоко:

39 а б в г д е ж

Терцквартаккорд малого септаккорда (второе обращение) в своем звучании сохраняет свойства первого обращения; басовый тон надо подтягивать вверх, наподобие терции мажорного трезвучия; терцию септаккорда петь устойчиво-твёрдо, как основной тон мажорного трезвучия. Септиму — как квинту мажорного трезвучия — устойчиво; основание септаккорда — как добавочную большую секунду вверх от квинты мажорного трезвучия — остро, высоко:

40 а б в г д е ж

Секундаккорд малого септаккорда (третье обращение) при звучании в хоре производит впечатление неустойчивого созвучия на педали. Здесь педалью служит септима аккорда; она должна подаваться твердо-устойчиво, а находящееся на ней минорное трезвучие требует подтягивания основания, квинты и тупой подачи терции:



Уменьшенный септаккорд представляет весьма неустойчивое созвучие. Основанием этого аккорда является вводный тон; в своем составе аккорд содержит две уменьшенные квинты:



Все это создает довольно большие затруднения при подаче его хором. Чтобы пропеть этот аккорд чисто, надо основной тон (*h*) подавать напористо-остро; терцию, уменьшенную квинту и уменьшенную септиму — в обратном интонировании основного тона направлении, то есть тупее. Наиболее опасна для чистого интонирования аккорда подача основного тона. Весьма часто основание уменьшенного септаккорда исполняется певцами хора недостаточно остро, с легким, еле заметным сползанием вниз:



Если петь этот аккорд изолированно, без связи, вне контекста музыкальной речи, — достичь чистоты звучания весьма трудно. Надо принять во внимание, что с уменьшенным септаккордом, как и с любым другим аккордом вне определенного гармонического окружения, хору встречаться не приходится, и при соответствующей мелодической и гармониче-

ской подготовке он осваивается довольно скоро и сравнительно легко.

Помимо указанных четырех видов септаккорда, которые весьма часто встречаются в хоровой литературе, изредка используются большие септаккорды I и IV ступеней натурального мажора. При подаче хором этих септаккордов уязвимым местом для чистого интонирования является большая септима. Она в большинстве случаев поется ниже, чем следует. Особенно это приходится наблюдать при наличии проходящей септимы. Стоит больших трудов и настойчивости добиться острого звучания малой секунды вниз:



Нонаккорд. Аккорд из пяти звуков, построенных по терциям, называется нонаккордом. Следовательно, он представляет собой гармоническое созвучие, состоящее из септаккорда с надстройкой над ним большой или малой терции.

Основной тон и крайний звук вверх составляют интервал ноны. Наиболее часто встречается доминантовый нонаккорд. С большой ноной — большой нонаккорд, с малой — малый:



Интервал ноны в большом нонаккорде, как большая терция к септима и большая нона (большая секунда через октаву) к основанию, подается остро, высоко. В малом нонаккорде нона подается, как малая терция и малая нона (малая секунда через октаву), — тупо, низко.

В большинстве случаев нонаккорд встречается в основном виде. В мелодическом положении ноны он легче осваивается певцами хора. Большой нонаккорд скорее поддается чистому интонированию, чем малый. Особых трудностей для выстраивания доминантовый нонаккорд не представляет.

Таковы особенности гармонического строя и способы исполнения наиболее употребительных гармонических созвучий.

Рассмотренные выше гармонические сочетания расположены в порядке постепенного возрастания их трудности: двузвучия (терции большие и малые), трезвучия — мажорное и минорное, трезвучия для хора малого состава без удвоений, трезвучия для хора среднего и большого состава с удвоениями, секстаккорд уменьшенного трезвучия, септаккорды — доминантовый, малый, малый вводный и уменьшенный; нонаккорд.

Такая шкала постепенного интонационного усложнения гармонических сочетаний основывается на качестве интервалов аккорда и количестве его звуков.

Помимо основных свойств аккордов (качество интервалов и количество звуков), на точное выстраивание созвучий влияют: расположение аккорда, его мелодическое положение, вид аккорда, тесситура, динамика, темп, метро-ритм, дикция.

Рассмотрим каждое из вышеуказанных условий порознь и уясним себе причины влияния их на строй хора.

Широкое расположение аккорда затрудняет выстраивание составляющих его звуков. Это объясняется сравнительной отдаленностью одного звука от другого и некоторой трудностью интонационно приспособить звук одной партии к другим звукам аккорда, удаленным на широкие интервалы.

Тесное расположение способствует более быстрой ориентировке певцов в интонировании близко отстоящих друг от друга звуков. Первый аккорд (а) скорее поддается выстраиванию, нежели второй (б):



Мелодическое положение также в известной мере влияет на точное выстраивание аккорда. Для интонационной настройки будет самым выгодным мелодическое положение терции. Этот интервал, важный для выявления ладовой характеристики аккорда, находясь в верхнем голосе, лучше всего слышен певцам хора, которые при этом инстинктивно выстраивают звуки своих партий. Если терция аккорда находится в каком-либо из средних голосов, условия для подстройки партий ухудшаются.

Первое обращение аккордов с терцией у баса представляет, пожалуй, самый опасный вид аккорда при его выстраи-

вании. Особенно это наблюдается в мажорных секстаккордах. Объяснить это можно так: в огромном большинстве случаев басовая группа служит гармонической опорой аккорда, то есть поет основной его тон. К этому певцы басовой группы привыкли, при пении же ими терции аккорда обычные звуковые ассоциации нарушаются, к тому же требуется переключиться на точное звучание весьма неустойчивого интервала. Это нелегко: надо быть очень осторожным в подаче басового звука мажорного секстаккорда. Если бас будет в секстаккорде подавать свой звук интонационно чисто, остальные звуки аккорда построить будет нетрудно.

Тесситура и динамика также оказывают влияние на чистоту строя. Хор звучит стройно, легко и свободно, если область звуков, в которых ему приходится петь, расположена в удобных для определенной динамики регистрах.

Высокая тесситура аккорда имеет своей естественной динамикой нюанс forte. Средняя — mezzo forte, низкая — piano:



Созвучия в низкой тесситуре хорошо и легко можно выстроить только на piano и mezzo piano. Если же сделать попытку петь их mezzo forte, а еще хуже forte, то неизбежно будут повышения звуков аккорда, то есть возникнет фальшивая интонация.

Точно также в средней и высокой тесситуре можно выстроить аккорды только с определенной нюансировкой. В высокой тесситуре piano хотя и возможно, но достигается с трудом. Понижение звуков аккорда является следствием сложных динамических условий. Конечно, это не значит, что в высоких регистрах надо петь всегда громко. Вопрос этот касается художественной выразительности и вокально-ансамблевой техники певцов хора, о чем будет речь впереди.

К условиям, влияющим на строй хора, относятся также темп, метро-ритм и дикция.

Медленный темп надо отнести к условиям, благоприятствующим выстраиванию аккорда, потому что как для дирижера, так и для певцов удобнее сосредоточить свое внимание на точности звучания таких аккордов, которые идут один за другим сравнительно медленно.

Подвижные, быстрые темпы подобных удобств не пред-

ставляют, и корректировать при них правильность звучания гораздо труднее.

Темпы непосредственно связаны с метро-ритмом. В медленных темпах в большинстве случаев бывает простая и несложная метро-ритмика, а в темпах оживленных эта сторона осложняется, особенно за счет мелких длительностей, которые надо, как говорят, «выбрать» ритмически и интонационно точно. Если прибавить ко всему этому необходимость аккуратно и разборчиво выговаривать текст исполняемого произведения, то само собой понятно, что в быстром темпе все это значительно осложняется.

Дикция, являясь одним из существенных элементов художественной выразительности, в значительной степени влияет на качество интонации. Небрежное выговаривание слов ведет за собой неизбежное следствие — грязноватую интонацию. Сущность хорошей дикции заключается в твердой, отчетливой подаче согласных с правильно сформированными гласными. Поются только гласные. Точное и правильное артикулирование гласных способствует достижению чистой интонации: каждая гласная имеет свою, только ей принадлежащую группу призвуков. Неодинаковое произношение гласных сопровождается смешением разных призвуков, что, конечно, отрицательно влияет на точность интонирования.

Ознакомившись со строем молодическим (горизонтальным) и гармоническим (вертикальным), сделаем практические выводы.

Любое хоровое сочинение может быть проанализировано с точки зрения строя мелодического (горизонтального) и гармонического (вертикального). Каждая партия хора — объект для анализа мелодического (горизонтального) строя. Все же партии, взятые вместе, — предмет анализа строя гармонического (вертикального).

Рассмотрим предлагаемую схему. Займемся сначала строем мелодическим, то есть проанализируем каждую партию в отдельности:

48



Начнем с сопрано. Мелодия сопрановой партии такова: $c_2-d_2-e_2-f_2-e_2-d_2-c_2$. Это первый тетракорд до мажора ($c-d-e-f$) при движении вверх и тот же тетракорд при

движении вниз ($f-e-d-c$). Большие секунды вверх посылаются поострей, во избежание опасности понижения, следовательно c_2-d_2, d_2-e_2 надо петь с большой осторожностью, стараясь послать звук от звука острее вверх.

Наоборот, тетракорд $f_2-e_2-d_2-c_2$ (движение вниз) требует, чтобы большие секунды e_2-d_2, d_2-c_2 исполнялись, во избежание повышения, тупо — вниз. В данном примере имеются две малые секунды: одна при движении вверх (e_2-f_2) и другая — вниз (f_2-e_2). Исполнять эти малые секунды надо неодинаково: первую — e_2-f_2 — следует послать осторожно, опасаясь повышения¹, вторую — f_2-e_2 — во избежание понижения, надобно петь выше, с предельной остротой.

Проследим за партией баса. Он поет $c_1-h-b-a-as-g-G-c$. Здесь пять (все в малой октаве) ходов по полутонам вниз ($c_1-h, h-b, b-a, a-as, as-g$). Из них $c_1-h, b-a, as-g$ — диатонические вниз, и $h-b, a-as$ — хроматические вниз. Известно, что диатонические полутоны вниз надо петь поострей, а хроматические вниз — «оседая». Следовательно, ходы баса: $c_1-h, b-a, as-g$ — надо петь поострей, то есть звуки h (в ходе c_1-h), a (в ходе $b-a$), g (в ходе $as-g$) подавать остро вверх. Наоборот, ходы: $h-b, a-as$, как хроматические полутоны вниз, следует выполнять тупо, то есть звуки b (в ходе $h-b$) и as (в ходе $a-as$) поются тупо вниз, «оседая». Интервалы — октавы вниз ($g-G$) и кварта вверх ($G-c$) — при условии чистой интонации предыдущих интервалов затруднений не представляют.

Обратимся к партии тенора: он поет: $e_1-d_1-c_1-c_1-c_1-h-c_1$. Здесь большие секунды вниз (e_1-d_1, d_1-c_1) и малые — одна вниз (c_1-h), другая вверх ($h-c_1$). Секунды тенора с e_1 на d_1 и с d_1 на c_1 должны быть пропеты тупо — вниз, а малые секунды — c_1-h и $h-c_1$ — зазвучат чисто, если одну из них, c_1-h (вниз), подадим остро вверх, а другую, $h-c_1$ (вверх), осторожно пропоем туповато.

Партия альты почти лишена мелодического движения: $g_1-g_1-g_1-f_1-g_1-f_1-e_1$. Имеющиеся здесь секунды надо выполнять как обычно.

Мы рассмотрели мелодическое строение предложенной гармонической схемы. Эту же схему проанализируем теперь с точки зрения вертикального (гармонического) строя.

Первый аккорд схемы ($c_1-e_1-g_1-c_2$) — это тоническое трезвучие в тесном расположении и мелодическом положении основного тона. Теноровый звук (e_1), как терция мажорного аккорда, должен быть подан остро вверх, прочие

¹ Нередко приходится наблюдать чересчур тупую подачу звука f_2 , и тогда как бы нарушается установленная норма. Но нет, норма остается невыблемой. Происходит это от еле заметной неточности в подаче звука e_2 («чуть-чуть» ниже).

звуки — твердо-устойчиво. Сравнительно высокая тесситура у баса до известной степени затрудняет чистоту звучания этого аккорда на piano. Значительно легче он зазвучит на mezzo forte или же на forte.

Второй аккорд — секстаккорд доминанты. Здесь требуется особенная осторожность в звучании баса, который нужно подавать как можно выше, острее. Басовое *h* является терцией мажорного аккорда и малой секундой вниз от предыдущего. c_1 . Октавный унисон сопрано и тенора ($d_1—d_2$) надо выравнять противоположным друг другу напряжением звука — сопрановое d_2 подавать повыше, поострее, как большую секунду вверх от c_2 , а теноровое d_1 петь тупо вниз, как большую секунду вниз от e_1 . Альтовое g_1 выдерживается твердо-устойчиво, повторяя предыдущее g_1 первого аккорда.

Третий аккорд — доминантовый секундаккорд F-dur (побочная доминанта). Особую заботу в подаче его представляет партия басов. *Си-бемоль* (b) — это септима аккорда, хроматический полутон вниз от *h*, его надо подавать потупее. Выстроить *си-бемоль* (b) басовой группы можно только ориентируясь на звучание сопранового e_2 (терция аккорда) и тенорового c_1 (основной тон). Сопрановое e_2 , как терция мажорного созвучия и большая секунда вверх от d_2 , должна быть подана остро вверх, а теноровое c_1 , являясь основным тоном аккорда, подается устойчиво-твердо вниз, как большая секунда от d_1 . Альтовое g_1 дополняет аккорд, выдерживая свой звук как общий тон связываемых созвучий.

Четвертый аккорд — субдоминантовый секстаккорд натурального мажора, превращаемый хроматическим ходом баса ($a—as$) в минорное созвучие гармонического мажора. Хроматическое последование у баса заставляет обратить особое внимание при подаче звуков *a* и *as*. Первый из них (*a*) надобно петь остро вверх, как терцию мажора и малую секунду вниз от *b*; второй (*as*) надо посылать пониже, как минорную терцию и хроматический полутон вниз. Выстраивать звуки баса *a* и *as* надо по звучанию октавного унисона сопрано и альтов (f_2 и f_1) и тенорового c_1 квинты аккорда. Сопрановое f_2 посылать тупо вверх, как малую секунду от e_2 , а альтовое f_1 — тупо вниз, как большую секунду от g_1 . Теноровое c_1 выдерживает твердо-устойчиво общий тон.

Пятый аккорд — кадансовый квартсекстаккорд. В нем должна твердо-устойчиво прозвучать в октавном унисоне баса с альтом квинта аккорда, выстраиваясь по звучанию сопрано (терция) и тенора (основной тон). Басовое *g* надо посылать, как малую секунду вниз от *as*, — остро; альтовое g_1 следует петь остро, как большую секунду вверх от f_1 . Сопрано поет свою терцию аккорда — e_2 — остро вверх, как малую секунду вниз от f_2 ; тенор продолжает выдерживать общий тон.

Шестой аккорд — доминантовое трезвучие, превращаемое ходом альты ($g_1—f_1$) в доминантсептаккорд. Сопрано и тенор движутся в дециму вниз; сопрановое d_2 , как большая секунда вниз от e_2 , поется тупо, а теноровое *h*, как терция мажорного аккорда и малая секунда вниз от c_1 , должно быть подано остро вверх. В доминантсептаккорде самым опасным для чистого интонирования звуком будет альтовое f_1 . Его надо петь тупо вниз. Малейшая неточность в звучании септими делает из благозвучного сочетания какое-то серое, пожалуй какофоническое звучание.

Заключительный аккорд тоники требует тупой подачи сопранового c_2 , как большой секунды вниз от d_2 , остро звучания терции, помещенной у альты (малая секунда вниз от f_1), и твердого октавного унисона баса с тенором ($c—c_1$).

Анализ вертикального четырехголосного схематического построения закончен. Путь его сравнительно продолжительный: просмотр каждой партии, затем каждого аккорда в отдельности, подробный разбор каждого звука, входящего в состав аккорда.

Можно предложить и другой способ анализа — сокращенный. Зная основные правила по горизонтальному и вертикальному строю, останавливать внимание только на особо опасных местах, где, по мнению дирижера, надо ожидать неточной интонации. При этом анализ данной выше гармонической схемы делается следующим образом. Наиболее опасными для чистого интонирования являются партии сопрано и баса. Сопрано движется секундами вверх и вниз, в пределах первого тетракорда C-dur. Все большие секунды вверх ($c_2—d_2$, $d_2—e_2$) могут быть спеты «чуть-чуть» ниже, следовательно, надо позаботиться предупредить неточную интонацию и посылать эти интервалы остро вверх. Все большие секунды вниз ($e_2—d_2$, $d_2—c_2$) могут быть исполнены выше, чем надо, а потому их надобно петь потупей. Движение полутонами у басов ($c_1—h$, $h—b$, $b—a$, $a—as$) несомненно представляет значительную опасность для чистого звучания. Здесь надо руководствоваться знанием приемов практического исполнения диатонических и хроматических полутонов вниз. Первые, диатонические ($c_1—h$, $b—a$, $as—g$), требуют остро звучания второго звука; вторые, хроматические ($h—b$, $a—as$), наоборот, требуют подачи второго звука тупо вниз. Кроме сопрано и баса, имеющих опасные для интонирования ходы, у альты будет опасность повышения септими (f_1) в предпоследнем аккорде. Предупредить это можно исполнением большой секунды вниз ($g_1—f_1$) потупей и выстраиваясь по звучанию всего аккорда. Гармонические последовательности сами по себе элементарны и просты, и освоить их нетрудно.

Предложенные два способа анализа строя могут быть

применены к любому хоровому сочинению. Теперь возникает вопрос, каким образом сделать результаты анализа доступными для исполнителей? Как можно помочь певцам хора наиболее сознательно отнестись к такому существенному и необходимейшему разделу техники, как строй?

Нотная запись дает возможность следить за изменениями звука по длительности, высоте и силе, но способов для самоконтроля за интонацией не дает. Этот пробел восполняет профессор П. Г. Чесноков в своей прекрасной книге «Хор и управление им». Он предлагает систему помет строя в нотных записях (партитурах и хоровых партиях). Пометы должны детально указывать дирижеру и певцам способы подачи (интонирования) звука как в мелодическом строе, так и в гармоническом. Пометы строя — это различно направленные стрелки и крестики над нотами или под нотами. Они наглядно показывают, как следует посылать звук — повыше (↑) или пониже (↓), устойчиво-ровно (→), устойчиво-ровно с некоторой тенденцией к подтягиванию вверх (↗). Крестик над нотой или под нотой показывает необходимость усугубленного внимания к опасным для интонирования местам.

Приведем пример из книги Чеснокова, где он применяет свою систему помет строя¹:

НЕ ЦВЕТОЧЕК В ПОЛЕ ВЯНЕТ

Л. Чесноков

49 Не очень медленно

С. А. Т. Б.

Не цве - то - чек в по - ле вя - вет,
ве бы - ли - ка вя - нет,
Ах, вя - нет,

¹ Чесноков П. Г. Хор и управление им. Музгиз, М., 1961, стр. 83—84.

сох - нет доб - рый и т.д.

Может быть, предлагаемый профессором Чесноковым способ несколько сложен, но сама идея помет безусловно заслуживает самого серьезного и реального осуществления. Как могут быть применены пометы строя, это подскажет опыт и педагогическая изобретательность дирижеров и вдумчивых певцов хора.

Посмотрим, как все сказанное можно применить на конкретном примере. Обратимся к хору Т. Сидоренко «Ой, як жалко» на текст П. Воронько. К его анализу, приведенному в главе об ансамбле, следует добавить разбор хора с точки зрения строя и на основе всего выработать план разучивания этого сочинения с хором.

Анализ мелодического (горизонтального) строя.

Рассмотрим мелодическую линию группы с о п р а н о. Наиболее опасны для интонации, как говорилось выше, интервалы секунд. В данном хоре они имеются в тактах: 1, 2, 4—6, 8, 13, 14, 16, 17, 18, с 21 на 22, с 23 на 24, 29—31, с 31 на 32, 36, 37, с 37 на 38, с 40 на 41 (см. пример 97).

В зависимости от направления интервала (вверх — вниз) и гармонической обстановки, условия интонирования меняются. Помимо того что все большие секунды вверх обычно интонируются ниже, а большие секунды вниз в большинстве случаев поются выше, мелодическая, тесситурная, ритмическая и гармоническая обстановка в некоторых случаях усиливает трудность подачи большой секунды вверх.

Например, имеются большие секунды в тактах 13 и 37 — $e_2 - fis_2$. В первом случае (такт 13) — ход с основного тона на квинту аккорда (VI—III ступеней), а во втором — ход с основного тона на терцию доминантовой гармонии (VI—V), то есть мелодически с VI на VII ступень, вводный тон. Которую из этих двух одинаковых секунд пропеть легче? Разумеется, первую, потому что гармоническая обстановка здесь более удобна, нежели во втором случае. Вводный тон (fis) опасен для интонирования, и в большинстве случаев его поют ниже.

К большим секундам надо относиться сугубо осторожно, особенно при смене гармонии. Например, в тактах 16 и 17 мы имеем $es_2 - f_2 - es_2$ и затем непосредственно $d_2 - e_2 - d_2$.

Малые секунды вниз почти всегда поются ниже, это надо иметь в виду. При высокой тесситуре они особенно опасны: такты 14 и 37 ($g_2 - fis_2$). С такта 22 на 23 имеется хроматизм ($c_2 - cis$), исполнение его при данной гармонической обстановке не представляет затруднения.

Хроматизмы у второго сопрано (такты 16, 17) представляют значительное затруднение из-за неподготовленности перехода от As-dur к G-dur.

Все прочие интервалы, имеющиеся у сопрано (терции, кварты, квинты, октавы), в мелодической и гармонической обстановке для правильной интонации опасностей не представляют.

Неаккуратность подачи большой терции вниз может произойти из-за низкой тесситур ($g_1 - es$ в такте 15), и та же ошибка возможна с октавой $es_1 - es_2$ (в тактах 15, 16). Это происходит потому, что певцы не успевают по небрежности настроить свой голос на сравнительно высокий звук (es_2).

Следует указать на опасность интонирования большой терции вверх у вторых сопрано с такта 22 на 23 ($a_1 - cis_2$).

Итак, партия сопрано с точки зрения мелодического строя особенных затруднений не представляет. Опасные интервалы должны быть отмечены какими-нибудь значками вроде стрелок, рекомендуемых Чесноковым.

В партии сопрано имеются разделения голосов, но какой-либо опасности для интонации эти *divisi* не представляют.

Рассмотрим со стороны мелодического строя альтерную партию. Среди интервалов ее обращает на себя внимание большое количество секунд с преобладанием движения малыми секундами вниз, которые встречаются 19 раз. Надо помнить, что малая секунда, направленная вниз, представляет опасность понижения при интонировании, особенно если она выполняет функцию мелодического хода. В данном хоре таких секунд достаточно (6). Что касается малой секунды в гармоническом виде, то она частенько поется выше, чем следует, а иногда ниже. За этим надо следить и заранее предупредить певцов о возможной фальши.

Что касается прочих интервалов (большие секунды, терции, чистые кварты, уменьшенные кварты), то гармоническая обстановка для них настолько благоприятна, что интонировать их особенного труда не представляет. Хроматический полутон с такта 14 на 15 ($e_1 - es_1$) благоприятного окружения не имеет, а потому является опасным. То же надо сказать об увеличенной кварте $des_1 - g_1$ с такта 16 на 17. Этот ход считается трудным и опасным. Нельзя не упомянуть о

большой сексте $b - g_1$ с такта 15 на 16, которая требует острой подачи звука g_1 , как терции доминантового секунд-аккорда.

Исключая вышеописанные, сравнительно трудные, интервалы, вся альтерная партия особых затруднений для пения не представляет. В отдельных тактах есть *divisi* (3, 4, 8—10, 13, 16, 36, 40, 41).

В теноровой партии встречаются следующие интервалы: примы, секунды, терции, чистые кварты, чистые квинты, одна малая секста и один хроматизм ($e_1 - es_1$). Секунды представляют подавляющее большинство (встречаются 43 раза), из них больших секунд 34. О важности чистого интонирования секунд уже говорилось; укажем на особенно опасные места, где может быть неточная интонация. В такте 7 ход тенора с a на h может быть спет ниже, так как вся теноровая фраза такта 7 напоминает начало минорной гаммы с весьма интонационно неустойчивой II ступенью (в данном случае h). Большая секунда вниз с такта 14 на 15 ($c_1 - b$) может быть спета выше, чем надо, из-за необычной гармонии и тяготения вниз. В такте 19 большая секунда ($e_1 - fis_1$) сугубо опасна из-за гармонической обстановки и сравнительно высокой тесситур; здесь должен зазвучать острый квинт-секстаккорд большого септаккорда I степени G-dur; в такте 20 тот же интервал ($e_2 - fis_1$) находится уже в более благоприятном гармоническом окружении (доминантовая гармония); в такте 27 большая секунда вверх ($c_1 - d_1$) будет склонна к понижению, потому что d — II ступень минора; в такте 31 большая секунда вниз $b - as$ будет тяготеть к повышению, а большая секунда вверх, с такта 31 на 32 ($b - c_1$), — к понижению; малая секунда вниз, с такта 33 на 34 ($c_1 - h$), требует осторожности в интонировании, так как можно ожидать ее понижения.

Нельзя не упомянуть о необходимости острой, высокой подачи малой секунды вниз в такте 14 ($g_1 - fis_1$). Хроматизм с такта 22 на 23 ($e_1 - es_1$) надо отнести к разряду сравнительно трудных ходов.

Обращают на себя внимание все малые терции, направленные вниз. Этот интервал очень часто поют ниже. Нисходящие малые терции имеются в тактах 5—9, 15, с такта 20 на 21, 24, 38, 39. Особенно опасна малая терция в такте 7 ($a - fis$). Это, очевидно, потому, что вся теноровая фраза представляет собой арпеджированное уменьшенное трезвучие.

Интервалы чистой кварты, чистой квинты и малой сексты затруднения не представляют из-за удобного гармонического окружения. Теноровая партия для пения удобна. Встречаются *divisi*.

Партия басов имеет достаточно развитую мелодиче-

скую линию, потому что выполняет не только гармонические функции, но и принимает участие в развитии мелодического материала, помещенного в других партиях (имитации), да и самое построение всей партии таково, что бас во многих случаях поет мелодию.

Интервалы у баса встречаются такие: примы, секунды большие и малые, терции большие и малые, кварты чистые, квинты чистые, секста увеличенная, септима малая, октавы чистые.

Укажем наиболее опасные из перечисленных интервалов. Секунды малые вниз, требующие острой подачи (такты 5—7, 21, с 37 на 38). Большая секунда вниз в такте 15 (*es* — *des*) должна быть подана тупо. Большая терция вниз с такта 6 на 7 (*e* — *c*) может быть спета выше. Малая секунда вверх с такта 14 на 15 (*d* — *es*) содержит опасность повышения. Все остальные интервалы подготовлены гармонической обстановкой. Увеличенная секста (*des* — *h*), например, идет через длительную паузу и удачно подготавливается гармонией такта 18. Басовая партия также для пения удобна. Имеются *divisi*.

Анализ гармонического (вертикального) строя


При анализе вертикально-гармонического строя сосредоточим свое внимание на удобстве или неудобстве гармонических сочетаний с точки зрения выстраивания их.

Первые десять тактов легко поддаются выстраиванию, потому что простые гармонии и естественное голосоведение легко укладываются в сознании певцов. Такт 11 — как бы связка между предыдущими предложениями и ответным предложением, с такта 12 по 16. Выстраивание этих пяти тактов представляет некоторое затруднение из-за разновременных вступлений и сравнительно высокой тесситуры. Переход с такта 14 на 15 в достаточной мере труден из-за внезапной модуляции в *As-dur*. Секундаккорд доминанты *As-dur* у женских голосов сразу не получается, требуя при выстраивании дополнительной затраты времени.

Переход с такта 16 на 17 представляет собой значительную трудность. Хотя между этими гармоническими сочетаниями есть общий тон (*g*₁ у первых альтов), тем не менее стройно зазвучит аккорд *d*₁ — *g*₁ — *h*₁ — *d*₂ не сразу. Все звуки сочетания весьма неустойчивы, и дальнейшее *e*₂ у первых сопрано тоже будет колебаться после твердо звучащего *es* в тактах 15 и 16. Такт 19 построен на тонической гармонии с мелодическим движением у тенора, которое представляет затруднение при выстраивании аккорда. У теноров будет большой соблазн пропеть *f*₁ вместо *fis*₁, да и

басам придется выдерживать *h* на *piano*, что, конечно, будет затруднять выстраивание этого аккорда. Такт 20 немного легче, потому что певцы услышат доминантовое звучание. Все же надо хорошенько выстроить нонаккорд и на нем чисто подать теноровую фразу.

Сочетания звуков в тактах 21 и 22 выстраиваются по правильному звучанию басовой партии. Большие секунды, особенно *e* — *fis*, в такте 21 должны быть поданы остро,

и мелкий ритмический рисунок  малой секунды вниз выполнен отчетливо и чисто. Малая септима в такте 22 затруднений не представляет, потому что звук *c*₁ подготовлен звучанием сопрано, да и сам по себе интервал малой септимы вверх для пения нетруден.

Такт 23 заполнен аккордом с увеличенной секстой (*es*₁ — *cis*₂), звучащим как *D*³/₄. Записан он как секунд-аккорд IV повышенной ступени и разрешается в *D*⁴/₆ *G-dur*. Несмотря на зрительную сложность этого аккорда, поется он без особенного труда, хотя имеются два хроматизма (у сопрано и теноров). Теноровое *es*₁ более трудно для чистой интонации, нежели сопрановое *cis*₂. Выстраивать его надо по звучанию теноров. Если теноровое *es*₁ дано правильно, то и остальные звуки будут построены чисто.

При переходе с такта 23 на 24 три голоса (альт, тенор, бас) движутся на малую секунду вниз, а сопрано — на малую секунду вверх. Благодаря гармонической обстановке опасности для интонации здесь нет. Правильное звучание хроматически видоизмененного аккорда гарантирует правильное его разрешение. Следующие затем фразы теноров и басов по тесситуре и интервалам весьма удобны для пения и никаких опасностей для чистого интонирования не представляют.

Отрезок с такта 27 по 34 изложен гармонически, с остинатным подголоском у вторых басов. Здесь имеется трудность вступления хора на секстаккорде I ступени *c-moll*, который не подготовлен предыдущим звучанием; помимо того, хор вступает после пауз. В сознании певцов остается звучание ноты *d* как доминанты *G-dur*.

Наиболее легко будет вступить первым басам. После сравнительно короткой паузы они должны спеть малую секунду вверх (*d* — *es*), что не так уж трудно. Остальные голоса (сопрано, тенор и альт) мысленно, внутренним слухом отыскивают свой звук от басового *d*. Так, сопрано и тенор могут взять свое *c* или как большую секунду вниз или же как малую септиму вверх. Альт — от своего *d* должен представить кварту вверх (*d*₁ — *g*₁).

Надо сказать, что такой способ отыскивания интервалов

применяется только на первых порах, когда же хор «впоет-ся», то певцы будут представлять себе не отдельные звуки, а весь аккорд (такт 27).

При сочетании тонического секстаккорда с квинтсекстаккордом II ступени *c-moll* (такт 27) следует ожидать нечистой подачи большой секунды ($c_1 - d_1$) у теноров, потому что II ступень минора всегда представляет опасность понижения.

Остатный подголосок вторых басов имеет тоже большую секунду вверх, следовательно, может быть неточное звучание *d*.

Из гармонических сочетаний такта 31 тонический аккорд *Es-dur* требует особого внимания при выстраивании. Дело в том, что пение предыдущих четырех тактов (27—30) твердо закрепляет в сознании хора тональность *c-moll* и поэтому вступить в тонику *Es-dur* на первых порах нелегко. Возможно неустойчивое звучание сопранового es_2 и нечистое интонирование (в сторону повышения) тенорового *b*.

Непосредственно за тоническим трезвучием *Es-dur* следует его секстаккорд ($g - b - es_1 - b_1$), при выстраивании которого надо очень внимательно отнестись к звучанию баса. Басовое *g*, как терция мажорного трезвучия, должно быть подано с предельной остротой вверх. Прочие звуки секстаккорда не представляют какой-либо интонационной опасности.

В заключительной части хора (с такта 35 и до конца) есть аккорды, которые требуют большой осторожности в интонировании. Так, в такте 37 на последней восьмой находится доминантовый секундаккорд *G-dur*. Крайние голоса (второй бас и первое сопрано) должны интонировать точно, без малейшего «чуть-чуть» ниже (сопрановое fis_2) или «чуть-чуть» выше (басовое *c*).

В тактах 38 и 39 басовое *H* является терцией мажорного аккорда, следовательно петь его надо остро вверх, не допуская снижения. В этих же тактах fis_1 у альтов (38) и первых басов может интонационно колебаться из-за необычности гармонического сочетания ($I_6 - III_6$).

Такое же редкое использование III ступени наблюдается в тактах 40 и 41: II_{66} разрешается в III_6 . В этих аккордах интонационные опасности существуют во всех партиях: у сопрано и первых альтов — малая секунда вниз; у баса и тенора — большая секунда вверх; у вторых альтов большая секунда вниз. Помимо того что указанные интервалы сами по себе опасны, необычность гармонического соединения усугубляет трудность их интонирования.

В такте 41 вторые басы строят интервал чистой квинты вниз. Нетрудный сам по себе интервал здесь представляет некоторую опасность, ибо ход от терции аккорда (III_6)

к основному тону тоники *G-dur* необычен, а потому и труден; отсюда возможно колебание высоты звука (*G*) в сторону повышения. Оставшиеся три такта (42—44) поют только басы, и каких-либо опасностей для интонации здесь нет.

Таков подробный разбор хора Сидоренко «Ох, як жалко», в котором мы проследили мелодический (горизонтальный) строй каждой партии, проанализировали гармонический (вертикальный) строй.

Хор Т. Сидоренко надо отнести к разряду довольно трудных произведений. Для исполнения этого хора требуется значительная техническая зрелость поющего коллектива.

Глава III АНСАМБЛЬ

Специфической особенностью хорового пения является совместное звучание отдельных голосов певцов в одном общем целом, что называется ансамблем¹.

Всякий коллективный труд может быть разных квалификаций по своей организованности — от неналаженного и малопроизводительного до четкого, точного и высокопродуктивного.

Так же и в ансамбле хора. В одном случае совместное пение может ограничиваться робкой и неумелой попыткой к слаженности и единству целого; в другом, путем настойчивого и упорного труда, коллектив поднимается до высокой степени совершенства и мастерства.

Отличительными признаками ансамбля высокого мастерства являются точная интонационная слаженность звучания поющих в хоре, слитность и уравновешенность всех певческих голосов по силе и тембру, результатом чего будет сочный, насыщенный, богатый красками, без малейшего выделения тембров отдельных певцов, полноценный унисон партии. Из совершенных унисонов партий получится уравновешенное хоровое гармоническое созвучие.

Первичным элементом хорового ансамбля является так называемый ансамблевый звук. Это звук определенной высоты, воспроизводимый несколькими певцами, он может быть двух родов: унисонный и гармонический. Унисонный ансамбль имеется в одноголосном хоре или же в

¹ Ансамбль — слово французское (ensemble), означает вместе, разом, целое, согласие; оно выражает понятие о совместном, коллективном труде.

звучании отдельной партии хора. Гармонический ансамбль есть пение аккорда несколькими певцами или же партиями.

Если на каждый аккордовый звук приходится по одному певцу, то мы имеем сольный гармонический ансамбль. Исполнение аккорда хоровыми партиями дает массовый гармонический ансамбль.

Минимальное количество певцов для унисонного ансамбля — три человека. В то время как один из певцов берет дыхание, два других поют. Наименьшее количество певцов для гармонического ансамбля — шесть человек, так как двухголосие есть первичная стадия гармонии. Следовательно, минимальный четырехголосный хор должен состоять из двенадцати певцов.

Нельзя думать, что ансамблевый звук высокого качества, то есть слитный, насыщенный, красивый и красочный, может быть достигнут легко. Нет. Для этого нужно обладать большим искусством, умением приспособить звучание голоса отдельного певца к голосам его партнеров. Умение подать хороший ансамблевый звук требует чутья ансамбля, что достигается продолжительным, настойчивым и упорным трудом.

Опыт и наблюдения дают возможность установить некоторые предварительные условия, благоприятно влияющие на качество ансамблевого звука как унисонного, так и гармонического.

Для унисонного ансамбля благоприятны следующие условия: приблизительно один тембр певцов партии и одинаковая сила голосов, удобная тесситура, правильно взятая гласная, единая нюансировка, единая вокальная культура певцов.

Само собой разумеется, что отсутствие перечисленных условий влияет на унисонный ансамбль отрицательно. Например, если в группе певцов какой-либо партии найдутся люди с резким и неприятным тембром, который не может сливаться с другими, или если среди певцов найдется обладатель очень сильного голоса, он всегда рискует на forte выделиться. Вообще нюанс forte является очень опасным для хорошего ансамбля и, наоборот, нюансы piano и mezzo-piano дают больше возможностей для слияния голосов.

Правильное положение рта при воспроизведении гласных весьма существенно влияет на возможность ансамблевой слитности и качество звука. Наконец, недостаток ансамблевого опыта, общей и музыкальной культуры, несомненно, отрицательно влияют на унисонный ансамбль.

Удобная тесситура и естественный, связанный с ней нюанс — условия столь бесспорные, что каких-либо пояснений не требуют.

Гармонический ансамбль, то есть уравновешенность и слияние всех тонов аккорда в одно мягкое, органоподобное

звучание, может до некоторой степени регулироваться соблюдением некоторых условий, а именно: количественным и качественным равновесием групп хора, удобным расположением аккорда. Влияние на гармонический ансамбль оказывают также мелодическое положение аккорда, его вид, тесситура, нюансировка, темп, квалификация певцов хора, их природные музыкальные данные.

Рассмотрим порознь каждое из вышеперечисленных условий.

Количественное и качественное равновесие групп хора — одно из необходимейших условий для надлежащего гармонического ансамбля. Если, например, группа сопрано состоит из 10 человек, то разделить их на первые и вторые можно поровну или же немного отклониться в сторону увеличения первых сопрано, а именно: первые сопрано — 6 человек, а вторые — 4 человека, предполагая и учитывая, что плотность звука вторых сопрано вполне уравновесит некоторое количественное преимущество (на 2 человека) первых сопрано. Во имя качественной равноценности можно иногда пожертвовать строго одинаковым количеством. По количественному и качественному построению одной партии строятся и формируются прочие партии хора. Нельзя получить хорошее звучание аккорда, если три партии будут иметь по 10 человек, а одна 3 человека. Поэтому приблизительная качественно-количественная равномерность в группах хора — одно из первых требований достижения хорошего гармонического ансамбля.

Широкое или тесное расположение аккорда безусловно влияет на удобство или неудобство создания гармонического ансамбля. Опыт и наблюдения показали, что тесное расположение представляет собою особенно благоприятную почву для стройного и хорошего звучания аккорда. Широкое расположение создает меньше удобств, а отклонение от академических норм, ставящее голоса в разные тесситурные условия в одном аккорде, представляет определенные трудности в достижении гармонического ансамбля и приводит к необходимости использования так называемого искусственного ансамбля. Сущность искусственного ансамбля заключается в том, что изменения динамического напряжения звучания в группах хора до некоторой степени могут устранить неудобства расположения аккорда. Например:



В данном расположении аккорд $c - c_1 - e_1 - g_2$ может зазвучать слитно только при разных динамических напряжениях высокого сопранового g_2 и низкого альтового e_1 . Надо искусственно уравновесить тесситурное неудобство и большой разрыв между альтом и сопрано. Чтобы выделить звучащую терцию e_1 (альт), надо значительно уменьшить звучание g_2 (сопрано). Это искусственное приспособление к правильному звучанию неудобно расположенного аккорда требует больших хлопот со стороны дирижера, крайней сосредоточенности внимания певцов хора и очень часто не дает желательных результатов.

Мелодическое положение аккорда и тесситурные условия в свою очередь влияют на ансамбль. Мелодическое положение терции и удобная для певцов тесситура представляют самую благоприятную для ансамбля обстановку. Мелодическое положение основного тона менее удобно для достижения ансамбля, а мелодическое положение квинты еще менее благоприятно, особенно при широком расположении голосов, хотя бы и при удобной тесситуре.

Вид аккорда существенным образом влияет на освоение певцами ансамблевого звучания. Простые гармонические сочетания, расположенные удобно для пения, легко и быстро усваиваются и почти без труда звучат в ансамбле. Наоборот, сложные гармонические сочетания (побочные аккорды, уменьшенные, альтерированные аккорды с задержаниями, предъемами, модуляции) не могут быть сразу поняты певцами и поэтому представляют значительные трудности в достижении ансамбля. Во всяком случае сложные сочетания могут зазвучать в ансамбле легко и просто только после усиленного труда, то есть не так скоро. Недаром существует в мире певцов поговорка: «Чтобы пропеть просто, надо повторить раз со сто».

Нюанс весьма часто служит решающим условием для достижения ансамбля. Например, аккорд в высокой тесситуре при нюансе *forte* звучит хорошо, легко, естественно, то есть в ансамбле. Тот же аккорд, но при нюансе *piano*, делается трудным и требует искусственного приспособления для хорошего звучания.

Темп также влияет на качество ансамбля. Медленные и умеренные темпы представляют собой благоприятные условия для достижения ансамбля: исполнители успевают ясно осознать звучание аккорда и инстинктивно создают хороший ансамбль. Скорые темпы таких удобств не представляют.

Наконец, самым важным и решающим фактором в достижении гармонического ансамбля при всех удобных и неудобных условиях служит квалификация певцов, их ансамблевое чутье, неразрывно связанное с природной музы-

кальной одаренностью. Чем больше в хоре музыкально одаренных певцов-ансамблистов, тем легче достигается гармонический ансамбль и побеждаются легко и скоро неудобства хоровой партитуры.

Обзор главнейших аккордов с точки зрения хорового ансамбля

Когда мы говорим об ансамбле гармоническом как о результате равновесия голосовых групп хора, то это ни в коем случае нельзя понимать буквально. Равновесие, уравновешенность всех музыкальных тонов, входящих в состав аккорда, надо понимать относительно. Если взять трезвучие мажора или минора, то ведь не все тоны в аккорде одинаковы по своей значимости. Основной тон, как база гармонического созвучия, есть главнейший по своему значению; затем идет терция трезвучия — характерный интервал, сообщающий аккорду тот или иной лад (мажор — минор); наконец, квинта трезвучия, придающая аккорду полноту и насыщенность, но с точки зрения характеристики лада (мажора или минора) нейтральная¹.

Сообразно значимости каждого элемента в аккорде уравновешивание звучащих тонов должно соблюдаться в известной пропорции. Как это надо делать, и каковы общие нормы звучания аккорда?

Основной тон есть база, на которой строится гармоническое созвучие, следовательно звучанию его надо придать особенную твердость и устойчивость, что достигается путем удвоения басового звука (имеется в виду основной вид аккорда) каким-либо из трех верхних голосов. Голос, удваивающий бас, непременно должен быть динамически затушеван, иначе аккорд будет неполноценным. Объясняется это, по всей вероятности, тем, что удваивающий звук является не самостоятельным в аккорде, а добавочным, подсобным.

Мажорность или минорность созвучия зависит от терции аккорда. Для того чтобы создалось определенное и ясное впечатление мажора или минора, терция должна быть выдвинута динамически.

Квинта, как нейтральный интервал, должна быть подана в такой мере, чтобы придать аккорду полноту и сочность звучания.

Разумеется, вся эта нормировка звучания аккорда весьма условна и неопределенна. Как все это сделать, подсказывает не разум, а ансамблевое чутье.

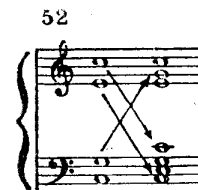
¹ Вот почему в заключительных аккордах очень часто пропускается квинта; народная же песня постоянно заканчивается тоникой лада (часто октавным унисоном), без терции и квинты.

Перейдем теперь к рассмотрению главнейших аккордов. Проследим, как они звучат в хоре и в какой степени удобны для достижения хорового ансамбля.

Возьмем такой аккорд:

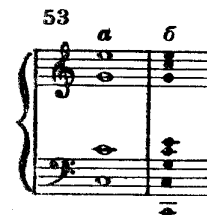


Тоническое трезвучие C-dur в широком расположении и мелодическом положении основного тона. Этот аккорд не вполне удобен для ансамбля, потому что расположен широко, в мелодическом положении октавы. Необходимо помнить о нормах звучания сопранового c_2 и недостаточно интенсивном напряжении альтового e_1 . Аккорд допускает градацию нюансов от *pianissimo* до *mezzo forte*, но не дальше. На *forte* он едва ли может хорошо звучать, потому что tessitura его низка. Если аккорд будет с обычными удвоениями — сопрано и первый тенор, тенор и второе сопрано, альт и баритон (первый бас), то условия его выстраивания резко изменятся в худшую сторону:



Для достижения ансамбля необходима сугубая осторожность с звучанием удваивающих голосов аккорда, которые являются добавочными, второстепенными. Излишнее напряжение их может сообщить аккорду грубость и тусклое звучание. Особенно надо быть осторожным с звучанием первого баса.

Рассмотрим другой пример:



Тесситурные условия и мелодическое положение аккорда, несмотря на широкое расположение, создают самую благоприятную обстановку для хорошего ансамбля. С любым нюансом аккорд звучит в ансамбле. То же можно сказать и об удвоениях (дан четвертями), которые придают ему сочность, густоту и органоподобность. Надо только проследить за звучанием первого баса и чуть-чуть его затушевать.

Теперь остановимся на мажорном трезвучии в мелодическом положении квинты:



Ни тесситура, ни мелодическое положение аккорда (а) не представляют удобств для ансамбля. Большой разрыв между басом и тремя верхними голосами является самым существенным неудобством при достижении ансамбля. Совсем меняется обстановка, если перенести бас на октаву вверх (б). Тогда этот аккорд приобретает легкость и блестящую звучность, но только с нюансом *mezzo forte* или *forte*. При нюансе *piano* он будет звучать тяжело и неестественно. Исправить звучание его при нюансах *piano* или *mezzo piano* можно путем снятия всех вторых голосов, оставив только первые (искусственный ансамбль).

Аккорд (в) звучит довольно тускло и для достижения равновесия требует внимания со стороны дирижера и певцов. Больше всего потребуются забот по выравниванию звучаний сопрано и тенора. Лучше всего он может звучать при нюансах *piano* или *mezzo piano*, но не сильнее.



Аккорд в настоящем примере не совсем удобен для ансамбля. Чаще всего в подобном случае приходится выравнивать и уравнивать звучание трех верхних голосов относительно баса. Градация нюансов доступна в пределах от *piano* до *forte*. При *forte* нужно особенно заботиться об интенсивном звучании баса.



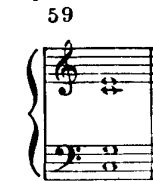
Этот аккорд можно назвать удобным для ансамбля. Однако при нюансах *piano* или *pianissimo* для вторых басов создается затруднение: они будут тягелить аккорд, и, возможно, дегонировать в сторону понижения. В таком случае, чтобы придать аккорду легкость и спокойствие, надо выключить вторые басы из звучания.



Очень низкая тесситура трех верхних голосов в данном примере создает условия звучания аккорда только с нюансами *piano* и *pianissimo*. Нередко в нем усиливают звучание сопрано альтом, а у теноров пишут *divisi*. Такое распределение тонов аккорда придает ему упругость и лучшую звучность.



Для звучания голосов в ансамбле весьма неудобный аккорд. Очень трудно уравновесить три верхних голоса. В литературе встречается редко.



При нюансах *pianissimo* и, пожалуй, *mezzo piano* этот аккорд представляет удобные условия для ансамбля. Здесь

надо хорошенько помнить общие нормы звучания аккордов. Необходимо сильно тушить альт, как голос, удваивающий бас.



Тесситурные условия для хорошего звучания невыгодны. Всегда будет опасность излишнего звучания баса, тенора и альты, то есть сопрановое e_2 может быть заглушено. Наиболее подходящий нюанс для этого аккорда — *mezzo forte* или *forte*, и все же будет достаточно хлопот по уравниванию партий, находящихся в высокой тесситуре (бас, тенор, альт).



Аккорд очень выгоден для хорошего ансамблевого звучания при нюансах *pianissimo*, *piano* и *mezzo piano*. При *mezzo forte* уже будет излишнее и малоестественное напряжение сопрано и альты. Для *forte* тесситурное положение аккорда непригодно.



Сопрано и альт в сравнительно высокой тесситуре, а бас и тенор в средней, аккорд в широком расположении и мелодическом положении октавы — все это не дает одинаковых условий для группы мужских голосов по сравнению с сопрано и альтом. Аккорд недостаточно удобен для ансамбля. Возможно излишнее звучание f_2 . Градация нюансов — от *mezzo piano* до *forte*. Конечно, наиболее естественным и удобным для певцов в таком расположении и тесситуре аккорда будет *mezzo forte*. Второй аккорд блестяще звучит на *forte*. Прочие нюансы (*mf*, *mp*, *p*) будут весьма неудобны для теноров и альтов, ибо они находятся в высоком регистре. Если же понадобилось бы подобный аккорд взять *piano*

или *mezzo piano*, то следовало бы выключить из звучания вторые альты и вторые тенора.



Очень низкая тесситура аккорда допускает только один нюанс — *pianissimo*, но зато он звучит весьма хорошо, мягко и бархатисто.



Расположение и тесситура первого аккорда (*a*) удобны для хорошего звучания на *pianissimo*, *piano* и *mezzo piano*. При нюансе *mezzo forte* следует удвоить бас, тогда аккорд (*b*) будет звучать полнее и насыщеннее. Наконец аккорд можно дать с обычными удвоениями (*v*). В результате получится сочное, густое и благородное звучание, но только на *pianissimo* и *piano*. Чтобы избежать излишнего звучания первого баса, следует придать ему характер заглушенного эха от альтового c_1 .



Тесситура тяжелая, годная только для *forte*. Звучит блестяще звонко, но есть опасность перехода из блестящей звучности в крикливую. Аккорд с удвоениями (*b*) приобретает большую полноту, лучшую и более естественную звучность, потому что звуки a_2 (сопрановое) и a_1 (первые тенора) будут у легких голосов. Надо остерегаться излишнего звучания первых басов (c_1).



Мелодическое положение квинты и широкое расположение аккорда создают неудобную обстановку для быстрого освоения ансамблевого равновесия. Чаще всего приходится наблюдать излишнее звучание сопрано (c_2) и недостаточную интенсивность тенора (терция аккорда). Особенно опасен аккорд, если им начинается музыкальное произведение. Нюансы возможны от *pianissimo* до *mezzo forte*. С удвоениями аккорд (б) приобретает легкость и быстрее осваивается в ансамблевом звучании. Объясняется это тем, что, по существу, имеются два тесных расположения: одно для сопрано и альтов и другое — для теноров и басов.

67



Известно, что тесное расположение представляет весьма удобную почву для ансамбля.

68



Тесситурные условия здесь удобны, расположение тесное. Все это создает благоприятную обстановку для звучания аккорда в ансамбле. Низкий регистр трех верхних голосов ограничивает динамические возможности аккорда, ему свойственны нюансы: *pianissimo*, *piano* и *mezzo piano*. Для *mezzo forte* и *forte* аккорд непригоден:

69



В этом аккорде особенно надо обратить внимание на звучание альты; его надо сильно тушить, чтобы он звучал как отдаленное эхо басового тона. Иначе никогда нельзя добиться хорошего ансамбля. Условия для нюансов — *pianissimo* и *piano*, *mezzo piano* и *mezzo forte* — весьма удоб-

ны, на *forte* этот аккорд будет звучать напряженно и даже неприятно.

70



Для тенора в данном аккорде тессitura высока, но расположен он для звучания в ансамбле хорошо. Наиболее удобные нюансы для певцов хора — *mezzo piano*, *mezzo forte*, *forte*. *Piano* и *pianissimo* трудны для тенора и альты, но все эти нюансы при известной тренировке доступны. На один тон или на полтора ниже такое расположение звучит великолепно от *pianissimo* до *forte*, то есть весьма удобно для ансамбля.

71



Очень низкая тессitura у сопрано и альты допускают в этом аккорде только один нюанс *pianissimo*, ансамблевое равновесие достигается скоро.

72



Аккорд будет звучать легко и благополучно только при нюансах *mezzo forte* и *forte*. Почти всегда может возникнуть опасность лишнего динамического напряжения высокого сопранового g_2 .

73



Тот же аккорд, перенесенный на октаву ниже, на *pianissimo*, *piano* и *mezzo piano*, звучит обаятельно и мягко, благородно и насыщенно. С удвоениями (б) звучание принимает серый и неколоритный оттенок. Аккорд теряет ясность и прозрачность.



Звучность этого аккорда хорошая. Без труда достигается как *pianissimo*, так и *mezzo forte*. С удвоениями (б) аккорд также звучит хорошо и легко, но необходимо выравнивать удваивающие голоса с тем, чтобы в целом создалось впечатление насыщенного звучания трезвучия. Слияние всех тонов в стройный аккорд достигается продолжительной тренировкой хора и требует высокой музыкальной дисциплины.



Аккорд скоро не укладывается в ансамблевое звучание из-за мелодического положения и широкого расположения. С удвоениями (б) он укладывается в ансамбль скорее и доступен всем нюансам.



Первый аккорд (а) весьма удобен для ансамбля от *pianissimo* до *mezzo piano*. Аккорд второй (б) находится в очень благодарных условиях для ансамблирования при любом нюансе. Большую опасность для компактной звучности представляет только альтовое *g1*. Надо твердо помнить, что тесное расположение аккорда и мелодическое положение терции требуют значительного динамического ослабления тона, удваивающего бас. Третий аккорд (в) имеет неравномерные тесситурные условия для разных голосов: басы и сопрано в средней, тенора и альты в высокой тесситуре. Наиболее удобны нюансы *mezzo forte* и *forte*. Высокая тессitura теноров и удвоение ими баса представляет определенную трудность для ансамбля.

Нормы звучания в ансамбле рассмотренных выше мажорных аккордов в одинаковой мере приложимы и к минорным.

Септаккорды. Необходимо рассмотреть и проанализировать звучание септаккордов, наиболее часто встречаемых: септаккорд на доминанте, малый септаккорд II ступени, малый вводный и уменьшенный септаккорд VII ступени.



Доминантсептаккорд в мелодическом положении терции, широком расположении, с септимой у тенора для ансамбля удобен в пределах нюансов от *pianissimo* до *mezzo piano*. Некоторое неудобство имеет из-за низкой тесситурой глуховатое звучание септимы (теноровое *f*). В нюансах *mezzo forte* и *forte* аккорд звучит напряженно, тяжело и неестественно. Этот же аккорд (б) в тесном расположении, представляя благоприятную почву для ансамбля, расширяет свою динамическую гибкость и отлично звучит от *pianissimo* до *mezzo forte*. Сравнительно низкая тессitura сопрано и альты делает его неудобным на *forte*.



Доминантсептаккорд в мелодическом положении квинты дает наилучшее сочетание и без труда укладывается в ансамбль при любом нюансе. Правда, второй аккорд (б) на *pianissimo* и *piano* будет несколько неудобен для альты и тенора, потому что они находятся в сравнительно высокой тесситуре. Чтобы достичь легкости, ажурности в его звучании на *pianissimo* и *piano*, можно снять вторые альты и вторые тенора.



С удвоениями аккорд теряет ясность и прозрачность звучания и, кроме того, не вполне удобен для ансамбля: септима у первого баса (*f*) рискует отколоться и вклиниться в общее гармоническое целое чужеродным элементом. Второй бас может оказаться недостаточно активно звучащим. Одним словом, ансамбль аккорда достигается с некоторыми трудностями.

Нельзя не упомянуть о том, что доминантсептаккорды As-dur, G-dur и F-dur в мелодическом положении квинты, в тесном расположении особенно удобны для ансамбля:



В аккордах данного примера (*a*, *b*, *c*) ансамбль достигается почти без всякого труда при нюансах от *pianissimo* до *forte*. Объяснить это можно удобством тесситуры и тесным расположением аккордов.



Мелодическое положение септимы и широкое расположение первого аккорда не вполне благоприятны для ансамбля. Наиболее опасно альтовое h_1 . Очень часто этот звук или динамически слаб или же слишком резок. С удвоениями (*b*) аккорд укладывается в ансамбль скорее. Надо только следить за соразмерностью силы звучания первого баса: он может выделиться из ансамбля больше, чем следует. Что касается нюансов, то в первом случае лучше и естественнее *mezzo forte* или же *forte*. Второй аккорд допускает большую свободу нюансировки — здесь может быть градация от *piano* до *forte*. На *piano* будет немного тяжеловато звучать альтовое h_1 . В таком случае можно снять вторые альты.



Доминантсептаккорд в мелодическом положении септимы встречается довольно часто. Оба аккорда для ансамбля удобны. Однако первый аккорд на *piano* звучит тяжеловато. Устранить этот недочет можно исключением из звучания вторых сопрано. Второй аккорд доступен всем нюансам — от *pianissimo* до *forte*.



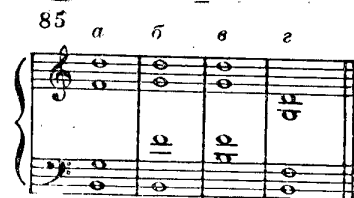
Аккорд требует, как об этом и раньше говорилось, ослабленного звучания сопранового g_1 , как звука, удваивающего бас. Для ансамбля он удобен при нюансах *pianissimo*, *piano* и *mezzo piano*, но не громче. Второй аккорд для ансамбля очень неудобен, так как сопрановое g_2 и альтовое f_1 удалены друг от друга на интервал ноты. Достичь ансамбля трудно, приходится прибегать к искусственному сокращению звучания сопранового g_2 .

Третий аккорд сравнительно легко ложится в ансамбле при нюансах *mezzo forte* и *forte*. Нюансы *piano* и *mezzo piano* хотя и возможны, но поддаются с трудом или же требуют исключения из звучания тяжелых групп вторых сопрано, альтов и теноров.

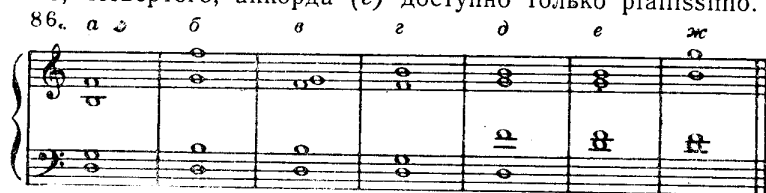
Обращения доминантсептаккорда также представляют некоторые трудности для достижения ансамбля.



Все четыре аккорда удобны для ансамбля. Разнятся они между собой только динамическими возможностями. Первые три аккорда представляют одинаковую тесситуру для сопрано и альты — такая тесситура располагает нюансами *pianissimo*, *piano* и *mezzo piano*. Для тенора в первых двух аккордах тесситура средняя, то есть такая, которая допускает возможность не только мягких звучаний *piano* и его разновидностей, но и *forte*. Однако эти возможности сокращаются из-за сравнительно низкой тесситуры сопрано и альты. Для баса второй аккорд не вполне удобен. Петь *h piano* басам трудно. Чтобы придать легкость звучания этому аккорду, надо снять вторые басы. Последний, четвертый, аккорд звучит естественно в пределах от *mezzo forte* до *forte*.



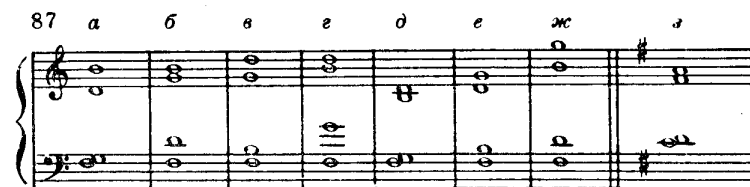
Первый аккорд (а) легко и удобно звучит от *pianissimo* до *mezzo forte*. Второй (б) для ансамбля представляет меньше удобств, потому что бас и тенор слишком удалены друг от друга. Кроме того, тенор находится довольно высоко, что, конечно, затрудняет естественность звучания на *piano* и особенно на *pianissimo*. Третий (в) — хорошо, естественно и блестяще звучит на *mezzo forte* и *forte*. Однако такое звучание достижимо только после тренировки хора. Для последнего, четвертого, аккорда (г) доступно только *pianissimo*.



Доминантовый терцквартаккорд очень удобен для ансамбля, без труда дается хору и в зависимости от тесситуры используется или для мягких звучаний *piano* (а, в, г) или для более сильных звучаний *mezzo forte* и *forte* (б, д, е, ж).

Расположение голосов в шестом аккорде не совсем выгодно для ансамбля. Сопрано и альт по отношению к тенору и басу находятся в низкой тесситуре, а потому для равновесия аккорда требуется сдержанное звучание басовой и теноровой групп и, наоборот, интенсивное — сопрано и альты. Самым удобным нюансом при таком расположении голосов будет *mezzo forte*. Терцквартаккорд всегда скоро и легко

укладывается в ансамбль. Доминантовый секундаккорд в большинстве случаев представляет собой гармоническое сочетание, также довольно легко укладываемое в ансамбль.



Проанализируем вышеприведенные аккорды. Наиболее благоприятная обстановка для установления ансамбля имеется в аккордах б, в, е. В четвертом аккорде (г) высокое теноровое g_1 представляет опасность лишнего динамического напряжения. Тесситурные условия для трех верхних голосов весьма ограничивают нюансировку; *mezzo forte* и *forte* — вот те нюансы, в которых голоса звучат естественно. Для тихого звучания этого аккорда потребуется искусственный ансамбль и некоторое время для достижения равновесия в голосах. В седьмом аккорде (ж) опасность для ансамбля представляет высокое сопрановое g_2 . От сопрано потребуется большая осторожность, чтобы найти правильную динамику и не отколоться от аккорда. Последний аккорд (з) по тесситурным условиям представляет менее благоприятную обстановку для ансамбля. Высокое положение баса (c_1) и низкий регистр альтовой и сопрановой группы делают это гармоническое сочетание опасным для любого нюанса: *piano* трудно для басов, *forte* очень трудно для сопрано и альтов. Достижение ансамбля в этом аккорде требует немало хлопот со стороны как дирижера, так и певцов. В аккордах (а, г, з) необходимо заботиться об устойчивом и плотном звучании основного тона (у тенора), иначе они будут звучать неполноценно и неверно (напоминая неблагозвучный квартсектаккорд уменьшенного трезвучия).

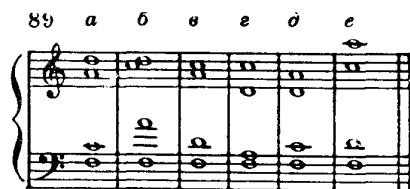
Малый септаккорд II степени в основном виде встречается сравнительно редко:



По характеру звучания это гармоническое сочетание довольно часто бывает пассивно и вяло. По функциональной значимости эта субдоминантовая гармония представляет со-

бой промежуточную стадию между твердой и устойчивой тоникой и активной доминантой. Вялость и пассивность звучания аккорда, по-видимому, и служит причиной редкого использования его в хоровой литературе. По динамическому напряжению все звуки аккорда должны быть почти одинаковы (надо иметь в виду общие нормы звучания аккордов). Все три аккорда доступны нюансам от *piano* до *forte*.

Совсем иное по звучанию и практическому применению представляет собой квинтсектаккорд II ступени в мажоре:



Звучание квинтсектаккорда вместо вялости и пассивности основного вида приобретает активность и твердость мажорного аккорда. Недаром еще со времени Ж.-Ф. Рамо на этот аккорд смотрели как на мажорное созвучие с добавлением сверху большой сексты.

Наиболее часто встречаются в хоровой литературе квинтсектаккорды (*а, в, г*). Они доступны всем нюансам, каждый звук такого аккорда по силе звучания равноправен со своими партнерами и без особенных хлопот укладывается в ансамбль. Не так удобны, однако, для ансамбля аккорды (*б, д, е*). Самый трудный для ансамбля здесь второй аккорд (*б*) из-за высокой тесситуры тенора и альты. Наиболее приемлемым нюансом для него будет *forte* или же *mezzo forte*. Даже при громкой подаче этого аккорда всегда может быть излишек звучания или у тенора или у альты. Пятый аккорд (*д*) хорошо и естественно звучит на *piano* и прилегающих к нему *mezzo piano* и *pianissimo*. Последний аккорд (*е*) доступен нюансу *forte* и довольно легко укладывается в ансамбль. Впрочем высокое сопрановое *а₂* может отколоться от аккорда излишним напряжением звука. Это надо предвидеть и предотвратить.

Квинтсектаккорд II ступени мажора наиболее употребителен из-за динамических и ансамблевых удобств:



Терцквартаккорд малого септаккорда имеет меньшее практическое применение, далеко уступая квинтсектаккорду. По характеру звучания он малоактивен и вял, напоминает собой малый септаккорд в основном виде. В ансамбль укладывается с некоторыми трудностями, впрочем небольшими. Наиболее часто требует корректирования звучание баса в сторону смягчения или же в сторону усиления. Аккорды *б* и *е* лучше и естественнее звучат на *forte*. Аккорды *а* и *в* доступны всем нюансам. Четвертый аккорд (*г*) удобен для мягкого *piano* или даже для *mezzo forte*. На *forte* этот аккорд не звучит, потому что бас, тенор и альт находятся в низком регистре. Пятый аккорд (*д*) — самый неудобный для достижения ансамбля: низкая тесситура сопрано и альты и относительно высокое положение баса и тенора требуют затраты труда и времени, чтобы выровнять его звучание. Наилучший нюанс для него — *piano*.

Во всех примерах, как указано выше, басовая группа требует наибольшего внимания со стороны дирижера и певцов:

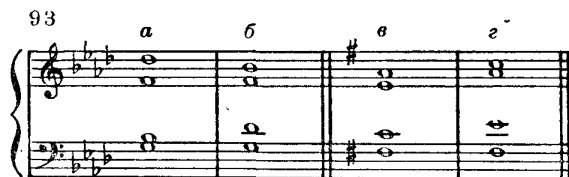


Секундакорд малого септаккорда по звучанию довольно активен и в большинстве случаев легко укладывается в ансамбль.

В первом аккорде (*а*) следует выделять квинтовый тон. Самый трудный для ансамбля — седьмой аккорд (*ж*). Высокое положение баса и низкие звуки сопрано и альты вызывают достаточно много хлопот для уравнивания их в ансамбле. Наиболее подходящий нюанс — *mezzo piano* или же *mezzo forte*. В *mezzo piano* тяжеловато звучат вторые басы. Все прочие приведенные примеры для ансамбля удобны и разнятся между собой только динамическими возможностями. Само собой разумеется, что аккорды *в, е, з* хорошо и легко звучат на *piano*, а для аккордов *д* и *и* нормальный нюанс — *forte*. Оставшиеся примеры доступны всем нюансам.



Малый вводный септаккорд VII ступени натурального мажора в хоровом звучании производит впечатление активности, упругости. В ансамбль укладывается легко и в зависимости от тесситурных условий доступен разного рода естественным нюансам. Когда все голоса хора находятся в средней тесситуре, аккорд доступен всем нюансам:



Все четыре аккорда удобны для хорового звучания и доступны всем нюансам. Малый вводный септаккорд в основном виде не так часто встречается. Для правильного звучания требуется динамическое выдвигание басового звука (основной тон). В высокой тесситуре аккорд звучит блестяще, помпезно:



Все приведенные аккорды естественнее звучат на forte. Уменьшенный вводный септаккорд VII ступени гармонического мажора и минора со всеми его обращениями представляет весьма неустойчивое гармоническое сочетание и требует полного равновесия всех звуков, входя-

95

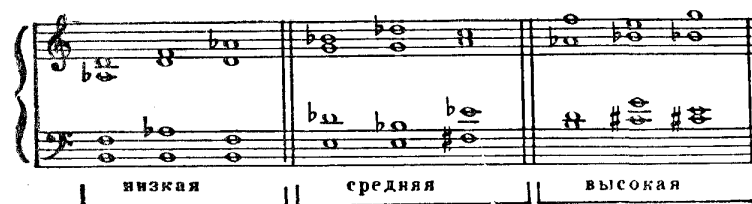


VII

щих в его состав. В низкой тесситуре он требует (как, впрочем, и всякий аккорд) нюанса piano, в средней — mezzo piano или mezzo forte, в высокой — forte:

98

96



Ансамбль в зависимости от вида фактуры хоровых произведений

В хоровой литературе преобладают три вида фактуры: гармоническая, полифоническая и смешанная.

В гармонической фактуре хорового письма композитор использует различные средства гармонии от простых консонансов до сложных альтерированных аккордов, модуляций в далекие тональности и пр. приемов гармонического изложения.

Полифоническая фактура характеризуется самостоятельностью и равноправием всех мелодических голосов. Музыкальная мысль выражается и воспринимается горизонтально, как сплетение нескольких мелодий в одно стройное целое. Высшей формой полифонической фактуры является fuga.

Смешанная фактура — синтез элементов гармонии и полифонии, где иногда превалирует гармония, а иногда полифония.

Само собой разумеется, что фактура произведения существенным образом влияет на способы достижения ансамбля.

В некоторых случаях (гармоническая фактура) для достижения ансамбля действительно необходимо уравновешивать различные голоса. Впрочем, надо сказать, что слово «равновесие» едва ли правильно выражает понятие ансамбля. Лучше сказать пропорциональность или равномерность, что точнее отражает динамическую соразмерность партии по отношению к целому и слаженность звучания.

Произведем анализ хорового сочинения с преобладающей гармонической фактурой и посмотрим, как на практике подтверждаются общие теоретические установки относительно ансамбля. Проанализируем четырехголосный хор Т. Сидоренко «Ой, як жалко» на слова П. Воронька, написанный для смешанного состава a cappella. Основная тональность G-dur, имеются отклонения в e-moll (такты 3, 4 и 7—8); As-dur (такты 13—16), c-moll (такты 27—34).

7°

99

Темп хора переменный, размер $\frac{4}{4}$, $\frac{5}{4}$ в такте 31. Всего в хоре 44 такта:

ОЙ ЯК ЖАЛКО

Слова П. Воронька

Т. Сидоренко

97 *Allegro moderato*

С. 1 2
Наша Галочка не дужа, на роботу йти не дужа.

А.
Т.
Б.

3 *piu rit.* 4

Ой як жалко, ой як жалко.

5 *a tempo* 6

А ділянка з буряками заростає будяками.

7 *piu ritardando* 8

Ой як жалко, ой як жалко.

9 *a tempo* 10

Будяка мивкрилось поле, бо Галочка не поле.

11 12 *f.* 13

Ой як жалко, ой як жалко,
Ой як жалко,
Ой як жалко, ой як жалко,
Ой як жалко,

14 15 rit.

Ой як жал-ко, ой як жал-ко, ой як жал-ко,
 ой як жал-ко, ой як жал-ко,
 жал-ко, ой як жал-ко, ой як жал-ко.
 ой як жал-ко, ой як жал-ко.

20 21

ро-зі-бра-лись, що не зі-бра-ли-
 що на свадьбу не зіб-ра-лись, ой,
 жаль. Трудсднів у їх за-ма-ло,

16 *p* 17 *a tempo*

ой як жал-ко. А же-них і-ї ри-ба-лять,
 Же-них і-ї ри-
 Ой

22 23

-ся. Не-ма хлі-ба, не-ма
 жаль. Не-ма хлі-ба, не-ма
 де той хліб і де те са-ло?

18 19

не скородити не ра-лять. Як по-бра-лись, то
 -ба-лять, не ра-лять. Як по-бра-лись, то
 жаль. Як по-бра-лись, то розіб-ра-лись,
 Ой

24 rit. 25

са-ла.
 са-ла. Не-ма хлі-ба, не-ма са-ла.
 Не-ма

26 27 a tempo

І ве-сіл-ля

І ве-сіл-ля

хлі-ба, не ма са-ла. І ве-

28 29

не ве-сіл-ля. На-ва-ри-ла

не ве-сіл-ля. На-ва-ри-ла

-сіл-ля не ве-сіл-ля. На-ва-

30 31

Га-ля зіл-ля. На-ва-ри-ла та ска-

Га-ля зіл-ля. На-ва-ри-ла та ска-

-ри-ла Га-ля зіл-ля.

32 rit. 33 34

за-ла: „Жаль, що я не працю-ва-ла.“

за-ла: „Жаль, що я не працю-ва-ла.“

35 a tempo 36

Ой як жал-ко, ой як жал-ко.

Ой як, ой як жал-ко.

37 38 rit.

Ой як гір-ко, ой як жал-ко, ой як жал-ко,

Ой гір-ко, ой як жал-ко

Ой гір-ко, ой як жал-ко, ой як жал-ко,

39 40 a tempo

як не лю-бить

ой як гір-ко, як не лю-бить

41 42

пра-ці дів-ка.

пра-ці дів-ка.

Ой як жал-ко, жал-ко,

43 44

жал-ко,

ду-же жал-ко.

meno mosso

Общий диапазон от *D* до *g*₂, tessitura голосов, в основном, средняя, но местами высокая у сопрано (такты 12, 14, 35—38) и у теноров (такты 12, 14, 35, 39); у басов — низкая (*G*, *A* в тактах 9, 10, 11, 26 и других).

Имеются *divisi* во всех голосах. Характер хора юмористический.

Краткое содержание: лентяйка Галочка притворяется больной, не ходит на работу. Ее участок с бураками зарастает бурьяном. За свое нерадение Галочка не получает оплату за трудодни, и когда наступает ее свадьба, то оказывается, что ей нечем потчевать собравшихся гостей. Галочка очень жалеет, что в свое время не работала.

Фактура хора, в основном, гармоническая, с полифоническими элементами: стреттное изложение темы у сопрано, теноров и басов (такты 12, 14, 35—37); имитации в октаву у басов (такты 21, 22); подголоски у вторых басов (такты 27—31).

Форма хора простая, двухчастная, с элементами трехчастности (сокращенная реприза).

Первая часть (*G-dur*) — период, состоящий из четырех предложений. Первое предложение — четырехтакт с кадансом на доминанте *e-moll* (женский состав хора). Второе предложение (также четырехтакт) представляет собой повторение первого предложения всем составом хора (мужской состав хора дублирует женский).

В третьем предложении дан новый вариант вышеизложенной темы: мелодия у теноров, аккомпанирует женский состав, а у басов октавные ходы (придающие музыке комический характер).

Наконец, четвертое предложение (такт 12), замыкающее период, носит характер ответного, хотя период заканчивается неустойчивым секундаккордом доминанты в тональности *As-dur* (такт 16).

Вторая, средняя часть начинается с такта 17 (*a tempo*) и состоит из двух построений.

Первое — в основном имитационного склада (такты 17—26), состоит из четырех двухтактных фраз, за которыми следует дополнение — два такта (имитация у теноров и басов). Основная тональность — *G-dur*.

Второе построение (*c-moll*) гармонического склада (такты 27—34), с остинатным подголоском у вторых басов:

98

і ве-сіл-ля — не ве-сіл-ля

В заключении хора звучит тема неполным повторением четвертого предложения (полифонического склада) в основ-

ной тональности \mathbb{C} -dur с небольшим кадансовым расширением и дополнением (три такта у басов).

Рассмотрим условия создания унисонного ансамбля в каждой партии со стороны диапазона, тесситуры, динамики, наличия или отсутствия *divisi*.

Сопрано. Диапазон — от es_1 до g_2 . Тесситура в общем средняя, и только изредка встречаются высокие звуки (такты 12, 14, 35, 37), причем они должны исполняться *forte*. Динамика изменяется от *piano* до *forte*. Некоторые фразы исполняются *piano* на звуках, выходящих за пределы средней тесситуры (es_2-f_2 , такт 16). Эти звуки поручены первому сопрано, то есть легкому голосу; имеются в нескольких тактах *divisi* (такты 1—6, 16—18, 20—22, 37—38).

Тесситура и динамика сопрановой партии удобны для унисонного ансамбля. Партия сопрано вокальна. Выполнение требований автора никаких затруднений не представляет даже для певцов с посредственным голосовым материалом.

Альт. Диапазон от a до h_1 . Тесситура средняя почти везде. Есть места, где альты спускаются в нижний регистр (такт 15) и несколько звуков выше среднего (такты 13, 31). Низкие звуки (a в тактах 4, 8) поются на *piano*, а b_1 — *forte*, и к тому же автор поручает петь их первым альтам. Имеются *divisi* (такты 3, 4, 8, 10, 13, 16, 17, 36, 40, 41). Диапазон, тесситура, динамика альтовой партии вокальны и петь им удобно.

Тенор. Диапазон этой партии простирается от g до g_1 . Тесситура, за малым исключением, средняя. В нескольких тактах (12—14, 19, 20, 35, 36, 39) тенора поют сравнительно высокие звуки: g_1 , fis_1 . Некоторые такты (12—14, 35, 36) поются громко, и это не трудно, так как высокие звуки на *forte* естественны. В тактах 19, 20 и 39 высокие звуки должны звучать сдержанно, то есть *mezzo piano* или *mezzo forte*, что немного труднее для певцов со средним голосовым материалом, но вполне достижимо. Есть *divisi* (такты 5, 6, 39). Итак, партия тенора удобна для пения и благоприятна для унисонного ансамбля.

Бас. Это партия имеет самый обширный диапазон: от D до d_1 . Тесситура в большинстве средняя. Высокие и низкие звуки имеются лишь в нескольких тактах. Высокие звуки поручены по преимуществу первым басам. Очень низкое D , имеющееся в самом конце, удвоено первыми басами. В тактах 19 и 20 басы поют *piano* звуки h и a , что для вторых басов трудновато.

Басовая партия в этом хоре требует наличия вторых басов, поддержанных первыми. Качество голосового материала должно быть выше среднего. В смысле удобства пения партия вокальна и легко поддается унисонному ансамблю.

Посмотрим теперь, каковы условия для гармонического

ансамбля. Здесь придется обратить внимание на техническую сторону изложения музыкального материала, то есть на построение аккордов с точки зрения их удобств и возможности выполнения нюансов, указанных автором.

Первые восемь тактов представляют собой двукратное повторение четырехтакта с кадансом на доминанте e -moll. Сначала излагается основная тема у сопрано и альтов, а затем (второй четырехтакт) ее исполняет весь состав хора. Голоса расположены тесно и для ансамбля удобно.

С такта 9 начинается новый вариант вышеизложенной темы. В этом четырехтакте условия для ансамбля не совсем удобны, потому что основная мелодия помещена у среднего голоса (тенор). Надо позаботиться выделить (немного) звучание тенора, а басы должны петь свои скачкообразные (прыгающие) ходы *legato*, но отчетливо и звучно.

С такта 11 начинается пятитактное предложение, которое носит характер ответного с кадансом на VI пониженной ступени (es), служащей доминантой As -dur.

В каждом такте этого предложения имеются ансамблевые затруднения. В такте 11 унисоны (октавные) басов требуют тщательного динамического равновесия.

В тактах 12—14 имитации должны быть исполнены ровно, сильно и без выкриков. В такте 15 D_2 As -dur помимо интонационной трудности требует аккуратного пропорционального звучания всех тонов аккорда в низкой тесситуре. То же самое надо сказать об этом аккорде, расположенном на октаву выше в такте 16.

Оба предложения второй части хора (такты 17—26 и 27—34) имеют ансамблевые затруднения, которые возникают вследствие особенностей ритма (синкопы в тактах 17—20) в альтовой и сопрановой партиях от сравнительно высокой тесситуры у баса и тенора на *piano* и *mezzo piano* (такты 19, 20) и, наконец, от неодинаковой подтекстовки (такты 17—26). На фоне четкой подачи синкоп необходимо ясно и выразительно, добившись хорошей дикции, выявить мелодический рисунок. Это представляет значительную сложность для хора. Особенно трудно добиться надлежащей четкости текста теноров в тактах 19 и 20: на фоне тихого звучания трех групп хора тенор должен подать на *mezzo piano* свой текст, сливаясь со всем хором в общий слаженный ансамбль.

Второе предложение (такты 27—34) менее трудно для ансамбля, но все же имеет свои опасности. Хору нужно изменить темп после замедления последних имитаций тенора и баса. Смена темпа представляет несомненное затруднение. Небольшие фразки второго баса должны быть поданы звучно и ритмически ясно.

Заключительная часть хора повторяет первую часть в сокращенном виде, и все, что говорилось о первой части, отно-

сится и к заключительной. В тактах с 40 по 44 имеются некоторые ансамблевые затруднения. В 41 такте аккорд *g—h—d* расположен невыгодно для ансамбля: утроенная квинта, удвоено основание, основной тон у второго баса (*G*) в большой октаве, и только у тенора терция в малой октаве (*h*). Аккорд должен прозвучать полно, сочно и насыщенно. Для этого необходимо похлопотать над уравновешиванием шестизвучного сочетания. Последняя фраза басов требует хорошего унисонного ансамбля. Это дается в результате настойчивого и упорного труда.

Разбор условий для унисонного и гармонического ансамбля в данном хоре показывает, что все его партии написаны вокально и для унисонного ансамбля удобны. Нельзя сказать того же об условиях гармонического ансамбля, для которого во многих случаях обстановка неблагоприятна.

Проанализируем хор А. Кастальского «Под большим шатром» на слова И. Никитина.

Сочинение написано для четырехголосного смешанного хора, а *sarrella*, стиль народно-подголосочной полифонии, основная тональность *G-dur*, темповое обозначение — Широко:

РУСЬ

(Под большим шатром...)

Слова И. Никитина

А. Кастальский

Широко ♩ = 60

С. А. Т. В.

Музыкальный фрагмент для голосов Сопрано (С.), Алто (А.), Тенора (Т.) и Баса (В.) на протяжении трех тактов. В первом такте (такт 1) все голоса поют: «Под большим шатром голу-». Во втором такте (такт 2) поют: «-рых небес вижу». В третьем такте (такт 3) поют: «даль степей зелене-». Динамика *mf*.

Музыкальный фрагмент для голосов Сопрано (С.), Алто (А.), Тенора (Т.) и Баса (В.) на протяжении трех тактов. В четвертом такте (такт 4) поют: «-рых небес вижу». В пятом такте (такт 5) поют: «даль степей зелене-». В шестом такте (такт 6) поют: «-рых на юг: ни-вы зрелие, что ка-». Динамика *mf*.

Музыкальный фрагмент для голосов Сопрано (С.), Алто (А.), Тенора (Т.) и Баса (В.) на протяжении двух тактов. В четвертом такте (такт 4) поют: «-рых на юг: ни-вы». В пятом такте (такт 5) поют: «зрелие, что ка-». Динамика *mf*.

Музыкальный фрагмент для голосов Сопрано (С.), Алто (А.), Тенора (Т.) и Баса (В.) на протяжении двух тактов. В шестом такте (такт 6) поют: «темных туч, цепи гор стоят вели-». В седьмом такте (такт 7) поют: «-ка на-ми. По-смот-». Динамика *mf*.

Музыкальный фрагмент для голосов Сопрано (С.), Алто (А.), Тенора (Т.) и Баса (В.) на протяжении двух тактов. В восьмом такте (такт 8) поют: «-ка на-ми. По-смот-». В девятом такте (такт 9) поют: «-рю на юг: ни-вы зрелие, что ка-». Динамика *pp*. Над восьмым тактом пометка «Выделяя сопрано».

Музыкальный фрагмент для голосов Сопрано (С.), Алто (А.), Тенора (Т.) и Баса (В.) на протяжении двух тактов. В десятом такте (такт 10) поют: «-рю на юг: ни-вы зрелие, что ка-». В одиннадцатом такте (такт 11) поют: «-рю на юг:». Динамика *pp*.

12 13

мыш густой, ти-хо дви-жут-ся; му-ра-
ви-вы

14 15

ва лу-гов ков-ром сте-лет-ся, ви-но-

16 17

град в са-дах на-ли-ва-ет-ся.

18 19

Гля-ну к се-ве-ру: тамв гл-

Выделяя бас

20 21

ши пус-тынь, снег, что бе-лый пух, быс-тро

22 23

кру-жит-ся, по-ды-ма-ет грудь мо-ре

24 25

си-не-е, и го-ра-ми лёд хо-дит

26 27

по мо-рю, и по-жар не-бес яр-ким

28 29 rit.

за - ре - вом о - све - ща - ет мглу не - про -

36 37

- ко ты, Русь, по ли - цу зем - ли в кра - се

30 31 a tempo

- гляд - ну - ю... э - то

38 39 40 *tr*

цар - ствен - ной раз - вер - ну - ла - ся! У те -

32 33

ты, мо - я Русь дер - жав - на - я, мо - я

41 42

- бя ли нет про - за - пас каз - ны, для дру -

34 35

ро - ди - на ве - чно - слав - на - я! Ши - ро -

43 44

- аей сто - ла, ме - ча не - дру - гу? У те -

45 46 *tr*

- бя ли нет бо-га - тырских сил ста-ри -

47 48

- ны свя-той, громких по-дви-гов? Уж и

30 49 50

есть за что, Русь мо- гу-ча-я, по-лю-

51 52

- бить те-бя, назвать ма-терь-ю, стать за

53 54

честь тво-ю про-тив не-дру-га, за те-

55 56 57 *rit.* *a tempo*

- бя в ну-жде сло-жить го- ло- ву!

В хоре три части: первая — такты с 1 по 18; вторая — с 19 по 31, третья — с 32 по 57.

По своему строению первая часть — шестнадцатитактный период с расширением в двух тактах (9 и 18).

Первое предложение периода (дважды повторяющийся четырехтакт) заканчивается на доминанте *e-moll*, второе по своему строению аналогично первому, но изложено в *E-dur*.

Вторую часть составляет двенадцатитактное, секвенционное построение с отклонениями в разные тональности (*a-moll*, *d-moll*, *g-moll*, *D-dur*, *c-moll*), заканчивающееся в такте 31 на доминанте главной тональности.

Третья часть начинается с повторения первой части (такты 31—44); с такта 45 появляется новый музыкальный материал, возникший на основе предыдущего. Основная тональность третьей части — *G-dur* с отклонениями в *e-moll*, *E-dur* и *h-moll*. На протяжении всего хора звучат все партии.

По своей значимости в первой и третьей частях партия сопрано занимает ведущее положение; в начале второй части в первых восьми тактах (19—26) на первый план выдвигаются басы и альты, а заключительные такты (27—31) заполнены движением трех верхних голосов на педали баса (*d—D*).

Музыка хора интонационно напоминает собой русскую на-

родную песню с полифонической природой голосоведения. Рассмотрим условия для унисонного ансамбля в каждой партии.

Сопрано. Общий диапазон партии от d_1 до g_2 , есть *divisi*; тесситура, за малым исключением, средняя. Звуки высокого регистра (f_2 , fis_2 , g_2) встречаются только в тринадцати тактах (25—26, 39—41, 48, 51—57) и в большинстве случаев поручены легкому голосу (первые сопрано) на *forte*. Единственное место, в котором для сопрано не вполне удобно взять высокое fis_2 , — такт 41. Здесь требуется легкое, прозрачное звучание, нюанс *mezzo piano*.

К тому же все голоса расположены широко. Это неудобство легко устранимо, если быть внимательным и заранее знать об опасности выйти из ансамбля. Итак, партия сопрано певчески удобна и для достижения ансамбля нетрудна.

Альт. Общий диапазон от h до d_2 . Тесситурные условия группы альтов вполне благоприятны: им приходится петь преимущественно в среднем регистре, и только в двух местах у них d_2 , которое поется громко (такты 22, 56). Ансамбль достигается легко.

Тенор. Общий диапазон от d до g_1 , имеются *divisi*. Тесситура большей частью вращается в пределах квинты: $a—e_1$, то есть средняя. Низкие звуки (d , e в тактах 19 и 30) и высокие (f_1 , fis_1 , g_1 — в тактах 25, 26, 39, 40, 48, 54, 57) встречаются только в некоторых тактах. Такая тесситура признана удобной для ансамбля.

Бас. Партия по своему диапазону самая обширная. Она охватывает две октавы — от D до d_1 . Имеются *divisi*. Вся партия за небольшим исключением, мелодична, отсюда возникают некоторые трудности вокального порядка. Дело в том, что бас в хоре чаще всего выполняет роль гармонической опоры, мелодическое же начало для него не совсем обычно. Помимо этого, мелодический рисунок здесь, имея сравнительно высокую тесситуру, должен исполняться на *mezzo piano* (такты 1—4) или же (в тактах 12—15):



го-лу-бых ве-бес, ви-жу даль сте-пей зе-ле-ве-



ти-хо дви-жут-ся, му-ра-ва лу-гов ков-ром сте-

Басовая партия написана с отличным знанием голоса и его возможностей, но требует от певцов значительной вокальной культуры. Несмотря на отдельные вокальные трудности, она укладывается на ансамбль довольно легко.

Ознакомившись со всеми партиями хора, можно сказать, что они написаны вокально и для достижения унисонного ансамбля удобно.

Перейдем к анализу гармонического ансамбля. Вступление хора начинается с затакта октавным унисоном на звуках $d—d_1$. Несмотря на кажущуюся простоту этого унисона, он требует большой тщательности в подаче и слиянии звуков разных октав и тембров. Малая октава басов и первая октава трех верхних голосов должны быть спеты так, чтобы получился один сочный, насыщенный и полный звук d . Для этого нужны не только безупречная интонация этого звука, но и динамическая уравновешенность, что достижимо только после тщательной тренировки басов в слиянии с тремя верхними голосами.

После затактного унисона вступает хор на тонике. Для густоты и компактности звучания тонического аккорда (весь первый такт) автор удваивает квинту сначала у басов, а потом у альтов. Несмотря на изменение расположения аккорда (из тесного в широкое) и тесситурную смену у баса и сопрано, весь первый такт звучит полно, сочно, широко и укладывается в ансамбль довольно легко.

Второй, третий и четвертый такты заполнены мелодическими ходами всех партий хора с разнообразной гармонией.

Мелодическая подвижность всех партий хора, кроме альта, одинакова. Пятый и шестой такты повторяют первый и второй. Седьмой такт заполнен субдоминантовой гармонией e -moll (II—VI) и, таким образом, подготавливает появление доминанты этой тональности.

Особенностью ансамбля первых восьми тактов надо считать наличие двух динамических планов: для сопрано и альта — *mezzo forte*, а для баса и тенора — *mezzo piano*. Достижение ансамбля здесь зависит от искусного сочетания разных динамических напряжений.

Переплетение тесного и широкого расположения аккордов и удобная тесситура в значительной мере помогают дирижеру и певцам разрешить задачу ансамбля.

Наиболее ответственная партия для ансамбля — басовая. Бас выполняет две функции — ведет почти самостоятельную мелодическую линию и в то же время дает гармоническую опору.

Достаточно высокая тесситура (для вторых басов особенно) и необходимость петь на *mezzo piano* в медленном темпе угрожает басам неточной интонацией (понижение) и

лишней динамической напряженностью. Для избежания этих опасностей нужна предварительная работа с басами над достижением легкого и гибкого звука. Три верхних голоса на фундаменте легко и чисто поющего баса свободно и скоро войдут в ансамбль.

Выпуклая и яркая мелодия сопрано должна быть исполнена отчетливо, с аккуратным выпеванием мелких нот. За этим надо внимательно следить и настойчиво добиваться выполнения.

Теноровая группа часто поет аккордовую терцию (такты 1—6, 8), а потому надо позаботиться, чтобы она была выявлена надлежащим образом. Кроме того, необходимо принять меры к ровному звучанию параллельных терций баса и тенора в тактах 2, 3 и 6. Особенно опасен в этом отношении такт 3 из-за низкой тесситуры тенора. В тех местах, где тенор поет мажорную терцию (h и dis_1), необходимо проследить за точностью интонации и пропорциональностью в звучании аккордов. Очень возможно понижение от d_1 к h и от e_1 к dis_1 (затакт 1 и 8).

Альт, хотя и малоподвижен, тем не менее в некоторых местах точность звучания и должная его интенсивность имеют решающее влияние на характер аккорда и его ансамблевую слаженность (в тактах 1 и 5 звук e_1 , в тактах 4 и 8 звук fis_1).

Нюанс forte в такте 8 и подготовка к нему требуют большой бдительности со стороны дирижера и певцов. Здесь очень возможно неровное нарастание звучности хора и выкрик басов на звуке c_1 в начале такта. Кроме этого, можно ожидать ансамблевой неуравновешенности в доминантовом аккорде такта 8 ($h-dis_1-fis_1-h_1$) из-за тесситурного несоответствия между басом и тремя верхними голосами: бас находится относительно высоко, а прочие голоса сравнительно низко, нюанс же выставлен forte. Мощное звучание басов (forte) на звуке h может почти подавить три верхние группы. Все это надо учесть и принять соответствующие меры.

Такт 9, будучи расширением первого предложения, в то же время служит началом второго, которое изложено в E-dur. На тонической педали (такты 10, 11, 12) на pianissimo у сопрано начинаются прелестные мелодические изгибы, разукрашиваемые певучими ходами альтов и теноров. В конце такта 12 к узорам трех верхних голосов присоединяются мелодические ходы басов. В тактах 15 и 16 бас снова педализирует, но уже на доминанте (H), а три верхних голоса повторяют прежний мелодический узор в иных гармонических положениях. В такте 17 дается полная несовершенная каденция на тонике E-dur.

Удобства для достижения ансамбля в разбираемом фрагменте (такты 9—17) несомненны. В этом нас убеждают: креп-

кая опора аккордики — густое, сочное звучание басов в низком регистре (педадь в тактах 10, 12 и 15—16), удобная для трех верхних голосов тесситура, тесное (в большинстве случаев) расположение, легкая, ажурная динамика (pianissimo) и певучесть мелодического рисунка.

Нельзя думать, что ансамблевая слаженность придет сама собой, без труда. Удобства вокально-ансамблевого письма композитора очень облегчают труд дирижера и певцов, но не заменяют его.

Посмотрим, что в этом отрезке (такты 9—17) потребует особенной внимательности и напряженного труда.

Басовая группа включается в мелодическую канву трех верхних голосов с такта 12 по 14. Тесситура из среднего регистра постепенно переходит в высокий, но нюанс все время остается pianissimo. Хорошо и безукоризненно можно сделать это только после настойчивого труда. Здесь будут опасности: интонационная, динамическая и вокальная. Большие секунды $e-fis$, $fis-gis$, а также высокое cis_1 могут быть поданы немного ниже, вся фраза вместо тонкого pianissimo может быть спета сильнее, чем следует, и, наконец, при соблюдении надлежащей интонации и динамики басы могут петь грузно, тяжело, то есть недостаточно искусно с чисто вокальной стороны.

Сопрановая партия по мысли композитора должна быть выделяема. Динамическое выделение ее требует от дирижера большой выдержки и чувства меры. Согласно выставленному нюансу pianissimo очевидно, что выделение должно быть только в пределах этого нюанса, не более. Поэтому нельзя не обратить внимания на возможную неточность интонирования e_2-dis_2 в тактах 12 и 15. Возможно понижение dis_2 .

В партии альтов шесть раз встречается dis_1 , но динамически он не везде будет одинаков. В зависимости от функции, выполняемой этим звуком, будет меняться и динамическая напряженность звучания. Там, где dis_1 — терция мажора (такты 10—11), или вводный тон (такт 13), или же заменяет собой терцию (такт 17) в аккорде со значением доминанты (III ступень), этот звук необходимо чуть-чуть оттенить, а где квинта (такт 16) — нейтрализовать.

Все это, конечно, весьма тонкие динамические различия, но они необходимы для совершенства исполнения.

Тенор с первого момента своего звучания может допустить погрешность ансамблевого порядка. Он имеет *divisi* (конец такта 9 $h-dis_1$) и нюанс pianissimo. До этого тот же аккорд звучал forte. Уметь переключиться с forte на pianissimo трудно. На первых порах получится или излишек, или недостаток звучания, тем более что после совместного пения первых и вторых теноров следуют *divisi*. Во всех случаях, где

имеется *dis*₁, возможна неточность интонации в сторону понижения.

Звуки *e-fis-gis* (такты 11, 12, 15, 16) из-за низкой tessитуры могут быть спеты слабее, чем требуется, а звук *cis*₁ (такты 12—15) — ниже. Это необходимо предусмотреть.

Вторая часть начинается с конца такта 18 и заканчивается в такте 31. Если в первой части преобладало мелодическое начало на гармонической основе, то во второй господствуют гармонические сочетания, мелодические же ходы голосов возникают в результате гармонии. Динамика здесь почти везде напряженная; по мере восходящих секвентных сочетаний звучность хора увеличивается и достигает кульминации, отмеченной автором как *fortissimo* (такты 24, 25). Отсюда tessитура аккордов постепенно спадает вниз и мало-помалу хор переключается на *piano* (такты 30, 31).

Удерживать ансамбль на *forte* — задача в известной степени трудная. В среднем, и особенно в низком регистре, может иметь место малоестественная потуга на громкую звучность, в высоком — есть опасность потерять чувство меры и перейти в крик. И в том, и в другом случае возможна также потеря самоконтроля над интонацией. Анализируемая нами вторая часть хора имеет подобные опасности: места с низкой, средней и высокой tessитурой, но всюду нюанс *forte* или же *fortissimo* (такты 18—26).

Чтобы достичь настоящего ансамбля на протяжении всей второй части и преодолеть некоторые tessитурные неудобства при соблюдении авторской нюансировки, надо учесть предыдущую звучность хора в *E-dur*.

Нюанс *forte* — понятие относительное: то, что в одной обстановке может показаться недостаточно звучным, в другой, как, например, в данном случае, может произвести впечатлительные насыщенной, громкой звучности.

После тонкого *pianissimo* в *E-dur* начало второй части в низкой tessитуре, поданное хором свободно, без напряжения, произведет впечатление яркой смены динамики. Самая главная забота дирижера и певцов — соблюдение чувства меры при переходе в область высоких регистров. Увлекающихся силой звучания надо сдерживать и предостерегать от крика (такты 24—26).

Сделав общие замечания относительно ансамблевых возможностей второй части, укажем свойства, особенности и значимость партий.

С такта 18 по 24 партиями первого плана являются басовая и альтовая; они создают смены гармоний и тональностей; сопрановая же и теноровая партии дают педаль на звуках *e-e*₁ (такты 18—20), *a-a*₁ (такты 20—22) и *d₁-d₂* (такты 22—24). Такты 25, 26 представляют собой звуковую кульминацию, в которой принимают равное участие все партии.

С конца такта 26 по 31 у басов педаль (*D-d*), а смена гармоний предоставлена трем верхним голосам.

Ансамблевая слаженность в восходящей секвенции (такты 18—24) зависит от хорошего, равномерного звучания октав и децим у басов с альтами и плотной, упругой педали сопрано с тенорами. Весьма существенным исполнительским приемом здесь является применение «цепного дыхания»¹. Такты 25 и 26 надо удержать на максимуме звучности, а потом начать искусно уменьшать ее силу.

В зависимости от структуры построения партий второй части, можно до известной степени предвидеть интонационные и динамические погрешности.

Укажем на некоторые из них:

Возможно неточное интонирование (чуть-чуть): у басов *H* (такт 19) — ниже, *B* (такт 20), *es* (такт 22) и *As* (такт 24) — выше; у альтов *d₁* (такты 19, 20), *e₁* (такт 20), *g₁* (такты 21, 22), *c₂* (такт 24) — ниже; у сопрано *e₂-fis₂* (такты 24, 25) — ниже, *b₁-as₁* (такт 27), *f₁-es₁* (такт 29) — выше; у теноров *e₁-fis₁*, *b-c₁-d₁* (такты 24, 25, 27, 28) — ниже, *as-b* (такт 29) — выше (большие и малые секунды).

Помимо возможных неточностей при интонировании отдельных партий могут быть неустойчивыми звучания некоторых аккордов (например, в тактах с 26—30). В такте 26 имеется сектаккорд VI низкой *D-dur*, а в предыдущем такте (25) была тоника *D-dur*. Два аккорда, почти одинаковые по составу звуков и tessитуре, превращаются альтовым *b₁* в резко противоположные сочетания. Функции составных элементов аккорда меняются: основной тон (бас в такте 25) превращается в терцию (бас в такте 26), а терция (сопрано и тенор в такте 25) — в квинту (сопрано и тенор в такте 26), хроматический ход (*fis-f*) и своеобразное удвоение терций сообщает аккорду необычную окраску, меняя характер звучания.

Такты 25 и 26 надо настойчиво впевать до тех пор, пока исполнители не почувствуют характерного сопоставления тоника *D-dur* с сектаккордом VI низкой, пока они интуитивно не воспримут *f₁-f₂* как квинту аккорда.

Три верхних голоса на педали баса (такты 27—30) путем хроматических изменений дают часто сменяющиеся аккорды *c-moll* и *g-moll*. Получается причудливая звуковая мозаика с постепенно затухающей звучностью. Чтобы получить здесь совершенный ансамбль, нужно увязать безупречную интонацию с уравновешенностью аккордов. Некоторые из них имеют

¹ Метод «цепного дыхания» заключается в том, что передышка дается отдельным голосам партии попеременно. Это обеспечивает непрерывное звучание всей партии.

не совсем выгодную для ансамбля тесситуру (первый аккорд в 27 такте) или необычные удвоения (тенор и альт в одной октаве в такте 29), или редко встречающееся увеличенное трезвучие (такт 30). Уравновешивать аккорды надо так: в такте 27 выдвинуть (немного) звучание второго тенора (*f* и *g*), а звучание *as* и *b* первого тенора, а также в такте 29 сократить. В такте 30 выдвинуть звук второго тенора (*fis*), а первый тенор оставить в динамике предыдущего такта (29). Помимо выравнивания аккордов, придется достаточное внимание уделить постепенному уменьшению звучности хора. При сокращении ее ведущими партиями будут три верхних голоса, басы же последуют за ними, сохраняя при этом некоторую долю большей звучности относительно своих трех партнеров. Такая очень небольшая диспропорция между басом и верхними голосами необходима для сохранения звуковой базы, фундамента, массивности. Этому же служат и *divisi*.

Третья часть разрабатывает музыкальный материал первой части. Здесь опять все партии певучи, представляя благодатную почву для ансамбля. Укажем на некоторые места, требующие особого внимания. Такты 47 и 51 сходны друг с другом и разнятся между собой только на последней восьмушке (сопрано — тенор). Это различие должно быть заранее указано певцам во избежание невольных ошибок (иначе будут петь оба такта одинаково).

Большой внимательности требует переход из такта 53 в 54. Хроматизмы альты, второго сопрано и тенора должны выразительно подчеркнуть сопоставление ля-минорного аккорда с фа-диез-мажорным.

Октавные унисоны предпоследнего такта 56 очень опасны для интонирования: басы могут понижать, а тенора и вторые сопрано — повышать, что заранее надо предотвратить, усилив бдительность поющих в этом месте (секунды вверх и вниз).

Желание эффектно и с блеском дать заключительное *g* в трех октавах (*g—g₁—g₂*) может привести к форсировке звука, крикливости и, возможно, повышению. Все это надо учесть.

Весь хор Кастальского полон напевности, широты и должен звучать монолитно и компактно. Одно из средств достижения этого — «цепное дыхание». Однако по ходу мелодии и гармонии необходимо в некоторых местах дать для всего хора общие передышки (цезуры). Укажем их. В такте 24 перед последней четвертью; в такте 31 — после ферматы; в такте 40 — перед последней четвертью; в тактах 44, 48 — также перед последней четвертью.

В такте 50 после второй четверти есть соблазн сделать передышку у баса, тенора и сопрано, но его надо избегать,

заранее предупредив певцов. В противном случае останутся звучать только альты, исполняющие мелодические ходы, что будет неграмотно.

«Хор «Под большим шатром» — пример высокой композиторской техники и отличного знания специфики хора.

Посмотрим теперь, как композитор раскрывает содержание текста стихотворения.

РУСЬ

Под большим шатром Голубых небес Вижу — даль степей Зеленеется;	И пожар небес Ярким заревом Освещает мглу Непроглядную...
И на гранях их, Выше темных туч, Цепи гор стоят Великанами.	Это ты, моя Русь державная, Моя родина Православная! ¹
Посмотрю на юг: Нивы зрелые, Что камыш густой, Тихо движутся:	Широко ты, Русь, По лицу земли В красе царственной Развернулася!
Мурава лугов Ковром стелется, Виноград в садах Наливается.	У тебя ли нет Про запас казны, Для друзей стола, Меча недругу?
Гляну к северу: Там, в глуши пустынь, Снег, что белый пух, Быстро кружится,	У тебя ли нет Богатырских сил, Старины святой, Громких подвигов?
Подымает грудь Море синее, И горами лед Ходит по морю;	Уж и есть за что, Русь могучая, Полюбить тебя, Назвать матерью,
	Стать за честь твою Против недруга, За тебя в нужде Сложить голову!

Основная идея стихотворения поэта-патриота И. Никитина — любовь к Родине. Содержание текста нашло достойное воплощение в музыке А. Кастальского.

В хоровой партитуре композитор использует разнообразные средства звуковой изобразительности. Широкие дали родных просторов нашли свое выражение в полновзвучном, певучем, равномерном движении всех партий хора. Резкий

¹ Исполняют: «Вечнославная».

взлет басов в высокую тесситуру, сопровождающийся мощным forte всего хора, соответствует образу величественных горных вершин.

Колышущимися переливами тонких мелодических узоров (в Es-dur) композитор рисует картину южной природы. Для музыкальной зарисовки сурового севера Кастальский удачно использовал средства гармонии; резким контрастом музыке томного и нежного юга звучат архаические унисоны и децимы (у басов и альтов) и педали (у теноров и сопрано). В такте 22, в ритмическом движении партии сопрано, как бы изображается легкий полет пушистого снега.

В повышающейся тесситуре хора (восходящая секвенция) возникает могучее fortissimo, как бы рисующее ледяные горы, плывущие по студеному морю.

Поразительной живописности достигает Кастальский в звуках, изображающих северное сияние («сполохи»). На педали басов калейдоскопически причудливо вспыхивают разные гармонические сочетания; постепенно затихая, они приостанавливаются на неустойчивом и фантастически звучащем в данном случае секстаккорде увеличенного трезвучия, разрешаясь затем в пустую и глухую квинту («тьма непроглядная»).

Не только богатая и разнообразная природа нашей родины, но и внутренние, неисчерпаемые моральные силы народного духа, послужившие основой патриотическому настроению поэта и композитора, нашли отражение в этом произведении.

В первых тактах третьей части используется музыкальный материал начала хора, что обуславливает стройность музыкальной формы и связность целого. Дальнейшее развитие музыки принимает характер героико-эпический.

Прекрасно музыкальное выражение слов «У тебя ли нет богатырских сил... громких подвигов». Тематический материал взят из первой части, но развернут в ином плане, на другой динамической основе. Красочно передаются в музыке слова: «Стать за честь твою против недруга». Особенно удачно использовал здесь композитор фа-диез-мажорное трезвучие. Заканчивается хор могучим унисоном, исполненным чувства восторга и сознания народной силы.

Высокая идейная направленность содержания в тексте и музыке, мелодическое богатство, оригинальность гармонического языка, отличное знание композитором хоровой специфики и высокая композиторская техника выдвигают хор А. Кастальского «Под большим шатром» в первые ряды произведений русской хоровой музыки.

Проанализируем сочинение с полифонической фактурой — обработку Н. Леонтовича украинской народной песни «Мала матери одну дочку» для смешанного хора a cappella:

МАЛА МАТИ ОДНУ ДОЧКУ

Украинская народная песня

Обр. Н. Лысенко

Не спеша

101 1. Ма-ла ма-ти од - ну доч - ку,

С.
А.

1. Ма-ла ма-ти од -

ма-ла ма-ти од - ну доч - ку

Т.
Б.

- ну доч - ку, од-ну доч - ку тай ку-па-ла

у ме- доч - ку.

С.
А.

у ме- доч - ку.

п'є п'я-ни-ця

Т.
Б.

Ой п'є тай п'я-ни-ця, ой

4. П'є п'я-ни-ця, п'є, гу-ля-є,

п'е, гу-ля-е, иде до-до-му б'е та й

ла-е. иде до-до-му, б'е та й ла-е.

Мелодия песни народная, композиторская обработка сделана в *h-moll*; способ изложения музыкального материала полифонический, имитационный; форма — куплетно-вариационная.

В обработке две вариации: первая — такты с 1 по 12, вторая — такты с 13 по 25.

Общий диапазон хора от *H* до *fis*₂, отклонений и модуляций нет.

Условия для унисонного и гармонического ансамбля весьма благоприятны. Каждая группа хора поет в границах среднего регистра, а если и выходит из него, то на самое короткое время. Отметим тесситуру каждой группы.

Сопрано поет в пределах сексты от *fis*₁ до *d*₂ почти без скачков. Как исключение, во второй вариации (такты 14 и 15) появляются звуки *e*₂ и *fis*₂, а затем снова партия возвращается в средний регистр. Динамика — для среднего регистра *piano*, а для четырех коротеньких звуков высокой тесситуры — нюанс *forte*.

Альт — в пределах септимы (*cis*₁—*h*₁), имеющиеся скачки удобны, естественны и так хорошо подготовлены, что без усилий поддаются исполнению. Динамика также удобная и способствует достижению правильной интонации. Единственное сравнительно опасное для интонации место в тактах 14 и 15 с восходящим тетраордом мелодического *h-moll* поется *mezzo forte*, что до известной степени облегчает исполнение больших секунд вверх.

Тенор. Тесситура в общем одинакова с сопрановой партией, только на октаву ниже. Впрочем есть некоторое рас-

хождение в смысле удобств исполнения. Тенор, буквально имитируя сопрано (такты 13, 14, 15), поет *forte*, а сопрано тот же мелодический рисунок (такты 1, 2, 3) поет *piano*. Достичь же ансамбля на *forte*, хотя бы и в удобной тесситуре, значительно труднее, нежели на *piano*.

Кроме того, у тенора есть ход *fis*₁—*e*₁—*d*₁ (такты 21, 22, 23), требующий по смыслу музыки постепенного затухания звука, а это в высокой тесситуре (как здесь) достигается нелегко.

Помимо опасности вокально-технического порядка, в партии теноров есть некоторые места, которые могут быть выполнены интонационно неточно. Так, большая секунда вниз *fis*₁—*e*₁ (такты 21, 22) может быть подана выше, чем надо; большие секунды восходящего тетраорда *fis*—*gis*—*ais*—*h* (такты 17, 18), весьма возможно, будут поданы немного ниже.

О теноровой партии можно сказать, что она, будучи вокально удобной, все же, по сравнению с сопрановой, для ансамбля менее благоприятна.

Бас в этом хоре занят мало. В первой вариации он контрапунктирует тенору (такты 9—12) в пределах *H* — *fis* на *pianissimo*. Петь очень трудно.

Во второй вариации он имитирует первые два такта песни. По смыслу музыки, свою заключительную фразу бас должен подать в сдержанном звучании, а в конце исполнения песни — *piano* или же *pianissimo*. Тесситура здесь почти высокая, и выполнить вышеуказанные нюансы для басов (особенно вторых) трудновато. Конечно, все это вполне удобно исполнимо, но нужна большая внимательность и осторожность.

Исполнение сочинений полифонического письма требует отчетливого понимания строения контрапунктической ткани. Поющие должны ясно представлять, когда и где они исполняют основную мелодию, или имитируют ее, или же контрапунктируют ей. В зависимости от этого, характер мелодической подачи партий меняется. Внимание исполнителей в большинстве случаев идет по горизонтали.

В первой вариации мелодия песни помещена у сопрано (такты с 1—9). В такте 2 присоединяется альт, имитируя буквально такт первых сопрано, затем альт контрапунктирует основной мелодии, сливаясь в такте 9 в унисон с сопрано. На фоне унисона сопрано и альт (*fis*₁) в такте 9 вступают тенор и бас. Тенор имитирует рисунок сопрано тактов 4 и 5, а движение басового голоса напоминает ход альтов в такте 5.

Для достижения ансамбля в первой вариации звучание партии сопрано надо сделать доминирующим. Альт должен подчеркнуть свою имитацию (такты 2, 3), а дальнейшее свое

движение динамически подать так, чтобы оставаться на втором плане в смысле значимости мелодии. Особенно следует обратить внимание на звучание голосов в такте 7. Звук a_1 у альтов опасен в смысле динамического соотношения с верхним голосом. Надо так уравновесить звучание сопранового h_1 с альтовым a_1 , чтобы почувствовалась прелесть диссонирующего, неприготовленного задержания.

С такта 9 вступает тенор, поддержанный басом (сопрано и альт держат педаль на звуке fis_1), заканчивая первую вариацию мелодическим рисунком, бывшим у сопрано и альты (такты 4, 5).

Ансамбль звучания всех партий хора в этих заключительных тактах первой вариации (такты 9—12) достигается легко, потому что хор поет *pianissimo* в весьма удобной tessiture.

Вторая вариация для достижения общего ансамбля представляет некоторую трудность из-за *forte*. Этот нюанс опасен как для унисонных звучаний, так и для гармонических: могут быть случаи нарушения динамического соответствия отдельными певцами или же партиями.

Во второй вариации мелодический материал песни помещен у тенора и сопрано, бас заканчивает вариацию имитацией первых тактов песни, альт своими ходами дополняет звучание основных партий (тенор и сопрано).

В тактах 13—15 тенор должен звучать на первом плане, потому что у него мелодия песни. В тактах 14, 15 к теноровой партии присоединяются мелодии сопрано и альты. Звучание последних должно быть таково, чтобы тенор не был затушеван. Само собой понятно, что здесь потребуются искусное уравновешивание партий, неоднократное повторение, впевание для достижения соответствующей пропорциональности звучания.

С такта 16 мелодия переходит к сопрано, а тенор и альт расцвечивают ее. Tessitura и мелодика их (тенор и альт) предельно удобны для оттенения сопрановой партии. Есть, правда, в такте 18 у альты и сопрано перекрещивание, на которое следует обратить внимание и позаботиться о правильном динамическом распределении сопранового e_1 и альтового a_1 . Надо в этом месте альтовое звучание подать как можно легче, чтобы сопрановое e_1 не затерялось. В такте 20 ходы терциями у тенора с альтом должны быть «выбраны» точно и аккуратно. Добиться постепенного уменьшения звучания с такта 21, конечно, можно путем настойчивого труда. Острое звучание малой секунды (бас—тенор) в такте 23 требует особенно тщательной работы по выравниванию звучности.

Все указанные во второй вариации ансамблевые трудности сравнительно легко преодолеваются, потому что все сделано с большим знанием специфики хора и его звучаний.

По содержанию песня рисует картину старого быта — неудачное замужество. В ее поэтических образах раскрывается жизнь девушки под крылышком любящей матери, которая свою единственную дочь «купала у медочку». Музыка первой вариации носит характер эпически спокойный, повествовательный.

На фоне мягких лирических звучаний сопрано и альты еле слышно вливаются с имитациями тенор и бас. Резко изменяется жизнь после замужества. Пьяница муж бьет и бранит жену. Тяжесть жизни вызывает желание покинуть «лиху долю». Но этого сделать нельзя. Мысль о маленьких детях и обязанности матери вынуждают примириться с печальной действительностью. Эта драматическая коллизия отражена во второй вариации. Музыка ее носит беспокойный, мятущийся характер.

Тема песни от тенора переходит к сопрано. К концу наступает как бы успокоение (педаль на fis_1 у сопрано и альты и плавное движение у тенора), но это спокойствие нарушает бас. Имитируя начало песни высоким cis_1 , басовый голос образует болезненно звучащую малую секунду с теноровым d_1 , как бы отражая ноющую душевную боль и безысходное горе.

Обработку песни «Мала мати одну дочку» надо признать выдающейся как по техническому мастерству, так и по художественной правде.

Глава IV

ВОСПИТАНИЕ ДИРИЖЕРА ХОРА

Воспитание хорового дирижера нужно осуществлять в постоянной связи с практикой пения в хоре. Дирижер должен иметь навыки высококвалифицированного певца-ансамблиста, знать то, что ему приходится требовать от певцов хора, ибо нельзя учить других тому, чего не знаешь сам. Если студенту на занятиях по вокалу говорили о дыхании и культуре звука, то при пении в хоре он сталкивается с этим практически. То же самое в отношении понятий о строе и ансамбле. Всевозможные гармонические сочетания, которые студент узнаёт на уроках гармонии в фортепианном звучании, он учится слышать в хоровом звучании. Особенно близко соприкасается с хоровым классом класс дирижирования. Приемы хороуправления, приобретаемые при дирижировании произведениями, исполняемыми на фортепиано, недостаточны для освоения специфики хора, особенностей его звучания, понимания трудностей строя и ансамбля. Дирижируя под рояль, студент не узнаёт трудностей выравнивания звучности хора, возможностей его интонационных погрешностей.

Как пианиста нельзя учить играть на инструменте плохого качества, так и дирижера нельзя воспитывать на звучании плохого хора.

Учебный хор для практики дирижеров должен быть доведен до уровня высококвалифицированного художественного коллектива. Студенческий хор должен быть поручен опытному специалисту-дирижеру и быть под его постоянным, неуклонным наблюдением. Студентам время от времени даются показательные, образцовые уроки. Когда к занятиям допускаются учащиеся-дирижеры, они должны проконсультироваться с прикрепленным к хору педагогом и преподавателем-

дирижером о плане разучивания произведения, о проведении репетиции и т. д. Необходимо, чтобы студент активно участвовал в хоре и, само собой разумеется, пел бы не по партиям, а по партитуре.

Преподаватель, руководящий хоровым классом, не вмешиваясь в специфику дирижирования и трактовку произведения, должен активно помогать во время занятий студента выравнивать строй, ансамбль и прочее. После урока с хором, проведенного студентом, необходимо проанализировать его в присутствии преподавателя по дирижированию, прикрепленного к хору, студентов-выпускников и учащихся старших курсов, для того чтобы не повторять ошибок на следующих занятиях. Неплохо вводить рецензентов. Занятия хора записываются студентами-выпускниками, это своего рода «летопись» работы хора, приучающая критически воспринимать результаты работы. Для выработки самостоятельной творческой мысли необходимо, чтобы студенты слушали побольше музыки — симфонической, вокальной, фортепианной и особенно хоровой на концертах, в грамзаписи, по радио. Необходимо приучать студента к работе над анализом хоровой партитуры, особенно в части разбора идейно-художественного содержания, образительных средств, связи текста и музыки и т. д. Первое время такие анализы надо делать под руководством преподавателя по специальности, а затем и самостоятельно. Следует научить студентов заниматься с хором методически верно, требовательно в отношении интонации, ансамбля, дикции. Производственная практика с хором вне учебного заведения является неотъемлемой частью педагогической работы с молодыми дирижерами. Она должна быть поставлена со всей строгостью и требовательностью. Рассчитывать только на учебный хор нельзя, этот хор еле-еле успеет подготовить программу для выпускников. Поэтому студентам младших курсов необходима практическая работа с хором вне учебного заведения (самодетельные, школьные хоры и т. п.).

Подготовка дирижера к занятиям с хором

Руководитель хора должен основательно знать сочинение, подлежащее разучиванию, проштудировать его как музыкант, как специалист хормейстер, как педагог и как дирижер.

Как музыкант он должен с помощью фортепиано выучить сочинение, подробно разобрать и понять его форму, стиль письма, ладотональный план, метро-ритм, отражение музыкального текста и вообще музыкально-техническую структуру произведения.

Как специалисту-хормейстеру ему необходимо сделать

подробный анализ сочинения со стороны строя мелодического и гармонического, выявить особенности ансамбля, определить общий диапазон сочинения, тесситуру отдельных партий, наличие в партиях divisi.

Как педагогу ему следует определить степень трудности произведения, взвесить и учесть технические возможности хора, в зависимости от которых выработать план работы над сочинением: фиксировать места, где должно быть использовано выучивание по партиям и где можно учить сразу всем хором, отмечать места, трудные с точки зрения мелодического и гармонического строя, ансамбля, и хорошенько обдумать те педагогические приемы, какие будут необходимы для преодоления технических и ансамблевых трудностей. Возможно, что для овладения техническими трудностями отдельных фраз или целого отрывка понадобится прибегнуть к специальным упражнениям, построенным из фрагментов изучаемого сочинения. Такие подготовительные технические упражнения могут быть мелодического, гармонического, ритмически-дикционного порядка. Весь этот арсенал педагогических приемов должен быть хорошо обдуман, а специальные упражнения, если таковые будут необходимы, заранее заготовлены и написаны в достаточном количестве экземпляров.

Как дирижер руководитель хора должен всемерно стремиться угадать и почувствовать намерения автора. Биография композитора, стиль его письма, обстоятельства, при которых написано сочинение, текст, послуживший для сочинения музыки, динамические и иные знаки, выставленные композитором в сочинении, и, наконец, на основе всего этого художественная интуиция интерпретатора помогут в значительной степени, а может быть и в совершенстве, выразить мысли, чувства и настроения композитора.

Приведем примерный план работы по выучиванию хора Т. Сидоренко «Ой як жалко». Имея в виду среднюю квалификацию хорового коллектива, занятия можно построить так.

Дирижер должен проверить и исправить предварительно заготовленные партии. Пронумеровать такты и сделать те или иные отметки, указывающие певцам опасные места по строю. Общая подготовка партий или партитур бывает двух родов; или певцы, каждый для себя, подготавливают ноты, или администрация хора приобретает необходимое количество партий или партитур. Все зависит от условий, в каких существует и работает хор, и тех традиций, какие установились в его практике. Проверку нотного материала следует делать вне учебных часов хора.

Начать работу по выучиванию музыки можно в таком порядке: пропеть гамму G-dur без фортепиано всем хором половинными нотами, в умеренном темпе, в одну октаву, одним дыханием так:

102

или так:

103

Пропеть кадансы без поддержки фортепиано:

104

Закрепив в сознании хора тональность G-dur, следует проиграть хору на фортепиано разучиваемое сочинение два-три раза полностью от начала до конца, предлагая певцам следить по нотам и стараться услышать свою партию. Такое пассивное восприятие произведения полезно как предварительное знакомство с музыкальным содержанием.

Далее можно приступить к выучиванию музыки по частям. В сочинении три части, причем третья представляет собой почти буквальное воспроизведение второй половины первой части (такты 12—16). Вторая часть (такты 17—34) — самая трудная. Третью часть можно считать по трудности средней, а первые 10 тактов — легкими.

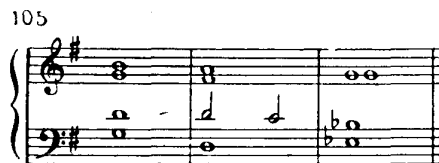
Наиболее целесообразно и практично начать учить третью часть (такты 35—41), затем вторую половину первой части (такты 12—16) и под конец самую трудную вторую часть (такты 17—34). Первые 10 тактов настолько легки, что даются хору без всякого труда.

Начать работу по выучиванию третьей части следует с

проигрывания ее на фортепиано (такты 35—41). При этом надо обратить внимание певцов на стреттное изложение темы (сопрано, тенор, бас). После проигрывания можно предложить хору пропеть с помощью фортепиано изучаемую часть.


Надо полагать, что при первом пении ошибки будут. Так, первые сопрано, возможно, споют свое *fis*₂ в такте 37 «чуть-чуть» ниже, первые басы ошибутся на последней четверти такта 37. Могут быть ошибки и в других партиях. В таком случае эти голоса должны пропеть свою партию отдельно, без хора.

Для лучшего освоения певцами гармонии и особенно оригинальных звучаний III ступени не мешает пропеть всем хором данный отрезок с закрытым ртом. Поддержка фортепиано на первых порах обязательна. И только когда хор будет петь без грубых ошибок, можно перейти к выучиванию второй половины первой части (такты 12—16). Предварительно следует указать хору на разницу в кадансах изучаемых построений. Для освоения хором каданса на VI низкой ступени можно пропеть последование:




Потом с поддержкой фортепиано петь такты 12—16. Надо ждать нечистого звучания *D*₂ в *As-dur* в такте 16. В этом случае с женским составом хора придется выстраивать этот аккорд отдельно. Когда женский хор будет петь чисто и в ансамбле, надо связать звучание такта 15 с тактом 16. Это с первого раза, может быть, и не удастся. Придется настойчиво повторять и впевать неудавшееся место. При повторениях полезно чередовать пение с поддержкой фортепиано и пение а саррелла. Ознакомив хор с третьей частью и второй половиной первой части, можно пропеть оба построения одно за другим. Если поющие не будут сбиваться, значит черновая работа сделана и время переходить к выучиванию второй части, с такта 17 по 34.

Вторая часть трудна по ритму, дикции, тесситуре, мелодическому и гармоническому строю и ансамблю.

К ритмическим трудностям надо отнести сплошные синкопы (через весь такт $\frac{4}{4}$ ) , имеющиеся у альта с такта 17 по 20, а у сопрано такты 19 и 20 и разный ритм у партий (с такта 17 по 22).

Для сознательного освоения сплошных синкоп в указанных тактах (17—20) можно малонаглядную орфографию

 заменить во время выучивания более наглядной:



Учить отдельно сначала партию альтов (такты 17 и 18), а затем альтов и сопрано вместе (такты 19 и 20).

Достигнув четкого ритма синкопированных тактов изолированно, надо к звучанию альтов и сопрано присоединить другие партии. Включение в общий хор партий, имеющих разный ритм и подтекстовку, не совпадающую с альтом и сопрано, создает трудности дикции, ансамбля, интонации. Подача текста и мелодического содержания распределена между сопрано (в тактах 17 и 18), тенорами (в тактах 19 и 20), басами (в тактах 21 и 22). Следовательно, ведущими партиями будут первые сопрано (в тактах 17 и 18), тенора (в тактах 19 и 20) и басы (в тактах 21 и 22). Очевидно, что указанные партии должны ясно и разборчиво донести текст, чисто пропеть свою мелодию и динамически так уравновеситься с партиями второго плана (второе сопрано, альты и тенора в тактах 17 и 18; басы, альты и сопрано первые и вторые в тактах 21 и 22), чтобы создалась ансамблевая пропорциональность общего звучания хора.

Как всего этого достигнуть, и как надо вести занятия с хором? Начать следует с выучивания синкопированных тактов. Синкопы имеются у альта и сопрано. Будет ошибкой, если руководитель хора станет заниматься только с партиями альтов и сопрано. Надо учить синкопы со всем хором, потому что это полезно для всех голосов, и к тому же все певцы будут втянуты в работу.

Практически это делается так. Если хор поет не по партиграммам, то на классной доске выписываются ноты четырех тактов альта (17—20) и двух тактов (19,20) сопрано. Хору предлагается вести счет легким отстукиванием ноги. Сначала предлагается вести с текстом или сольфеджируя, а затем сопрановую. В заключение поют такты 18 и 19 альтовой и сопрановой партий вместе, разделив хор на две группы:

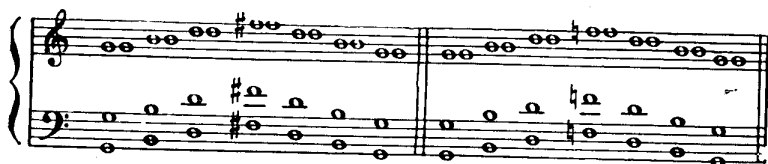
первая — сопрано и тенора; вторая — басы и альты, причем группы чередуются, исполняя то альтовую, то сопрановую партию.

Помимо ритма при изучении синкопированных тактов, надо позаботиться о чистоте интонации — у альтов малую секунду, идущую вниз ($g_1 - fis_1$) подать как можно острее вверх, а у сопрано в тактах 18 и 19 большую секунду вверх ($d_2 - e_2$) подать поострее, большую секунду же вниз ($d_2 - c_2$) — тупей. Хорошо будет, если фортепиано подыграет все целиком, но так, чтобы изучаемые партии были еле слышны. Это надо делать для развития чувства гармонии и самостоятельности певцов в знании своей партии.

Разучивание второй части следует начинать с проигрывания ее на фортепиано. Затем учить со всем хором по двухтактным фразам. В первой фразе (такты 17, 18) особых трудностей нет. Нужно только внимательно следить за интонацией больших и малых секунд и соблюдать ансамблевую пропорциональность между голосами, слегка выдвинув звучание первых сопрано с мелодией и текстом.

Вторая фраза (такты 19 и 20) наиболее сложна. Высокая тесситура и общий нюанс *riano* затрудняют певцов. Кроме того, мелодическое движение тенора образует остро звучащий большой септаккорд. Надо ожидать неточной подачи большой септими (fis_1), поэтому лучше всего заставить весь хор пропеть мелодию теноров, выписав на классной доске один такт (19) для сопрано и альтов, а басы будут петь одновременно такт 21, подставив слова такта 19 и 20. Надо хорошенько разъяснить хору необходимость острой подачи fis_1 как септими большого септаккорда. Неплохо будет поупражнять весь хор в арпеджировании большого септаккорда и доминантсептаккорда так:

106



После этого пропеть большой септаккорд в том виде, как он записан в такте 19:

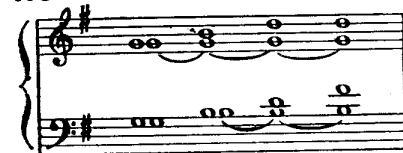
107



Если это не удастся, то D_5 надо спеть в виде арпеджио

так:

108



Затем можно петь такты 19 и 20 подряд всем хором. В такте 20 следует обратить внимание хора на звучание нонаккорда в обращении.

Разучивание тактов с 21 по 26 особых затруднений не представляет. Порядок работы следующий: проиграть на фортепиано указанные такты. Некоторую опасность может представить хроматизм у тенора ($e_1 - es_1$). В случае неточности певческой интонации надо заставить хор вслушаться в звучание фортепиано (хор в это время молчит), а потом предложить трем группам (сопрано, альты, басы) петь с закрытым ртом, а тенорам со словами. В заключение пропеть всю первую половину второй части (такты 17—26).

Вторая половина второй части гармонического склада, будучи взята изолированно, усваивается легко. Некоторая заминка может быть со вторыми басами, поющими самостоятельные, остинатные подголоски. Во всяком случае после двух-трех повторений вторые басы будут петь их без ошибок. Возможна на первых порах неустойчивая интонация на второй четверти такта 31. Достаточно разъяснить хору родственную связь аккорда *c-moll* с аккордом *Es-dur*, и все будет на месте.

Заключительную часть хор уже знает, следовательно, надо начинать петь с самого начала все произведение. Это будет черновая работа, первый этап в разучивании хорового сочинения.

Составим схему работы по выучиванию начерно хора Т. Сидоренко «Ой як жалко»:

1. Предварительная домашняя работа руководителя по выучиванию произведения наизусть или почти наизусть, заготовка и проверка нотного материала, фиксирование значками опасных по строю мест.

2. Работа на репетициях: распевание хора — пение гаммы, кадансов без фортепиано, слушание произведения в фортепианном звучании, пение с фортепиано частей произведения, пение упражнений по овладению трудными звуковыми сочетаниями, пение всего сочинения от начала до конца с поддержкой фортепиано.

Сделанный на первом этапе изучения «черновой набросок» исполнения необходимо технически отшлифовать. Под технической отшлифовкой надо понимать работу с хором по выработке строя и ансамбля данного произведения без помощи фортепиано (изучаемое произведение написано для хора а сарпелла).

Итак, продолжение работы по выучиванию произведения будет проходить без фортепиано. Первые десять тактов должны прозвучать легко, ажурно, с оттенком иронии. Интонационно опасным будет в этом отрезке звук *h* — в большинстве случаев мажорная терция (такты 1, 2, 5, 6, 9, 10). Нужно внимательно следить за правильностью подачи опасного интонационного звука.

Ансамблевая пропорциональность ввиду тесного расположения аккордовых звуков достигается легко. Необходимо позаботиться о том, чтобы оттенить в тактах 9 и 10 октавные ходы баса. На фоне установившегося движения восьмыми в трех верхних голосах бас серьезно, без шаржа должен исполнить свои ходы четвертями, чтобы придать особенно комичный и смешной характер этому месту.

Следует обратить внимание на теноровую партию, у которой в тактах 9 и 10 тема. Надо искусно выделить ее, но все сделать в меру, а сопрановую партию с ее однообразным звучанием динамически сократить.

Такты 12—14 также могут представлять вокальную опасность для сопрано и теноров из-за высокой тесситуры. Подача высоких звуков требует особенного внимания поющих при артикуляции гласных. Высокое g_2 на гласную *o* надо правильно, округло артикулировать, не допуская выкрикивания.

Помимо трудностей с вокальной стороны, здесь имеются значительные интонационные опасности: большие и малые секунды в высокой тесситуре требуют очень осторожного интонирования и могут быть поданы чуть ниже.

Переход с такта 14 на 15 представляет гармоническую трудность. Пропеть его чисто и в ансамбле нелегко. При черновой работе это место в большинстве случаев пели с фортепиано, теперь его надо пропеть без него, а сарпелла.

Такт 16 пропеть чисто и в ансамбле также нелегко. Трудности ансамблевого порядка, да и стройность тонов секундаккорда тоже может нарушиться. Наиболее интонационно опасными являются звуки первых и вторых альтов: у первых — терция мажора (g_1), а у вторых — септима аккорда (des_1). Звук g_1 первых альтов должен быть подан остро, а des_1 вторых — тупо.

Кроме чистоты интонирования, требуется еще уравновешенность силы звучания тонов гармонического сочетания, то есть ансамблевая пропорциональность. Приблизительно

все звуки такого сочетания должны быть динамически равноценны с легким выдвиганием первых и вторых альтов. Ансамблевое чутье явится окончательным судьей.

Переход с такта 16 на 17 очень опасен в интонационном отношении. Несмотря на связующий общий тон (g_1 у первых альтов), секундаккорд As-dur слишком далек от квартсекстаккорда G-dur. Чтобы добиться правильного звучания последнего, понадобится прибегнуть к отдельному пропеванию аккордов тактов 16 и 17 с закрытым ртом:

109



Трудности будут в каждой партии, кроме первых альтов. Первые сопрано идут на малую секунду вниз (es_2-d_2). Кажалось бы, что это не может составить интонационных затруднений, но в действительности звук *d* будет неустойчив, пока певцы не осознают своим музыкальным чутьем аккорд G-dur в мелодическом положении квинты.

В партии вторых сопрано имеется хроматический ход (b_1-h_1), который будет даваться с трудом из-за отдаленности тональностей As-dur и G-dur. Вторые альты должны спеть увеличенную кварту вверх (des_1-g_1) — интервал, конечно, трудный, потому что он находится в невыгодном гармоническом окружении.

У теноров в такте 16 имеется пауза, а в такте 17 они должны спеть d_1 , между тем как у них запечатлелось альтовое des_1 . Правильно подать звук d_1 можно только в том случае, если тенора будут ясно представлять себе звучание аккорда G-dur. Этого можно достигнуть только после настойчивых повторений предлагаемого упражнения.

Когда будет освоено переход с такта 16 на 17, дальнейшая работа заключается в повторении и закреплении сделанного ранее начерно. Пение без фортепиано активизирует внимание певцов к тому, чтобы без ошибок подать синкопы, выполнить чисто и отчетливо мелодические рисунки, с предельной четкостью пропеть текст и сохранить ансамбль. Наиболее трудно для исполнения построение имитационного склада (такты 17—26). Несомненно, этот отрезок придется петь путем повторения.

С такта 27 по 34 фактура гармоническая и петь гораздо легче, но затруднение представляет перемена темпа: в тактах 25 и 26 имитационные фразы теноров и басов замедляются, а с такта 27 нужно снова взять оживленный темп, что

представляет изрядное затруднение. Очевидно, что смена темпа потребует неоднократных повторений до тех пор, пока хор легко и свободно, без замешательства примет новый, оживленный темп.

С такта 35 начинается заключительная часть. Едва ли она может составить какое-либо затруднение, если черновая работа была сделана хорошо.

Закончен второй этап по выучиванию музыки хорового произведения. Что же он должен дать хоровому коллективу? Знание певцами музыки наизусть, безукоризненную чистоту интонации, слаженный ансамбль, тонкую и гибкую нюансировку, хорошую дикцию — вот та техническая база, на основе которой можно переходить к художественному исполнению хорового произведения. Это явится третьим этапом в работе над освоением музыки изучаемого произведения.

Посмотрим теперь, в какой мере музыка композитора соответствует содержанию стихотворения-сатиры П. Воронька.

Рисуется такая картина: колхозницы в шуточной форме выражают сочувствие «больной» Гале. Они не верят ей и убеждены в том, что она притворяется. Все это композитор выразил шуточной, легкой и изящной музыкой. С такта 5 вступают в общий разговор мужчины-колхозники. Они, подерживая женщин, говорят о последствиях лени Галочки: «дільанка з буряками заростае будяками». Музыкальное содержание композитор здесь оставляет то же самое, как бы выражая солидарность во взглядах мужчин и женщин. Но дальше весьма удачно изображено возмущение мужчин, тема женщин передана тенором — «будяками вкрилось поле» и т. д., а басы, глубокомысленно и насмешливо соглашаясь с ними, подтверждают леность Галиночки: «бо Галиночка не поле».

Дальше издевка над лентяйкой принимает массовый характер. Все, перебивая друг друга, выражают свое язвительное сочувствие. Композитор весьма удачно рисует это в имитациях тактов 12—14. В тактах 15 и 16 издевка достигает кульминации — все притворно плачет.

В дальнейшем говорится о последствиях лени в работе для самих лентяев. Композитор изобразил это в диалоге сопрано, тенора и баса. Оказывается, у лентяйки Галочки есть жених, такой же лодырь, как и она. Колхозники ведут между собой беседу о лентяях. Каждая группа разговаривающих подает свои реплики — одни говорят, что лентяйцы к свадьбе не готовы, другие — о малом количестве трудодней и недостатке хлеба и сала. Наконец все вместе приходят к заключению, что без хлеба и без сала какая же может быть свадьба?

Теперь выражает сожаление и Галя, что она в свое

время не работала. Заканчивается хор общими шутками колхозников: «Ой як жалко, як гірко, як не любить праці дівка».

Музыка значительно усиливает содержание стихотворения-сатиры. Проникнутая комизмом, легкой и непринужденной шуткой, она отличается хорошим вкусом и большим техническим мастерством.

В таком понимании и должно быть раскрытие музыкального образа. Для этого надо исчерпывающе использовать технические средства, о которых уже говорилось.

Внешними показателями полного использования техники будут: легкость и свобода подачи звукового материала в тонкой и изящной нюансировке.

Под легкостью и свободой звучания хора надо понимать непринужденную, безукоризненную метро-ритмическую пульсацию сильных и относительно сильных долей в темпе, указанном автором. Иначе это можно назвать ритмичностью исполнения. Ритмической непринужденности и легкости помогает соответствующий музыке и органично связанный с хоровым исполнением дирижерский жест.

Помимо этого, исполнение должно быть овеяно свободой музыкальной фразировки, не скованной ритмичностью, живой музыкальной речью, где в зависимости от динамики содержания и смысла музыки могут быть небольшие, еле заметные расширения или легкие ускорения темпа; иначе говоря, в нем должны быть использованы факторы агогического порядка. Как и в каком объеме могут быть сделаны небольшие отступления от темпа, подскажет природный музыкальный вкус опытного дирижера.

Говоря об использовании техники в исполнительстве, мы, в сущности, уже касаемся вопроса интерпретации, трактовки музыкального произведения. Вопрос этот в достаточной мере сложный и трудный. Охватив общий план произведения и поняв замысел композитора, необходимо передать в музыке его характер, задуманный автором, сохранить его стиль, выразить в исполнении основную идею в целом и деталях.

Роль исполнителя чрезвычайно трудна и ответственна, он должен на основании нотной записи расшифровать композиторский замысел произведения, раскрыть его эмоциональное содержание, оживить его.

Можно ли сказать, что нотная запись вполне отражает все то, о чем думал и что переживал композитор, создавая свое произведение? Ни в коем случае этого утверждать нельзя.

Всякая нотная запись только до некоторой степени, условно отражает мысли и волновавшие автора чувства. Следовательно, перед исполнителем стоит проблема само-

стоятельной трактовки произведения: надо разгадать и почувствовать намерения композитора и довести до слушателей то, что хотел он выразить. Поэтому исполнитель должен быть артистом. Только артист, благодаря художественной интуиции, может проникнуть в тайны композиторского замысла и своим исполнением «увлечь» слушателя чарами искусства. Но было бы неправильно думать, что артистизм всецело зависит от наличия у исполнителя художественной интуиции. Нет! Художественная интуиция без должного музыкального воспитания и образования никогда не может быть достаточным условием для исчерпывающего понимания и исполнения музыки.

У. Мазетти, учитель великой русской певицы А. В. Неждановой, перечисляя качества, необходимые для артиста, ставил на первое место музыкальные познания. В зависимости от них находятся все прочие необходимые для артиста качества. Артист-исполнитель прежде всего должен быть вооружен музыкальными знаниями, которые дадут возможность детально и всесторонне проанализировать исполняемое произведение. Зная строение сочинения, он будет шлифовать детали целого вплоть до мельчайших частиц-мотивов, строго подчиняя их общему исполнительскому плану. И только тогда художественная интуиция послужит ему на пользу.

Глава V

ПРАКТИЧЕСКАЯ РАБОТА ХОРМЕЙСТЕРА

Дирижер хора. Во время исполнения хорового произведения дирижер «помахивает» палочкой или рукой, а хор поет — на первый взгляд дело кажется простым и несложным. А между тем за этой кажущейся простотою скрывается огромный, упорный труд, воля, организаторские способности, музыкально-теоретические знания, практическое умение и, наконец, та или иная природная одаренность. Велики и ответственны задачи, стоящие перед дирижером.

Дирижер должен сам понять, прочувствовать музыкальное произведение, а затем передать свое понимание музыки хору, сплотить и объединить его в одно монолитное целое, заставить весь хоровой коллектив мыслить и чувствовать во время исполнения музыкального произведения так, как мыслит и чувствует он сам. Дирижер должен в каждом из певцов хора разбудить артиста и приобщить его к активному художественному творчеству.

Достигая этого, дирижер сам превращается в артиста-исполнителя, в руках которого хор делается гибким и послушным инструментом. Для достижения такой власти над хором, его умом, волей и чувством дирижер должен заставить всех певцов поверить в себя, завоевать у них авторитет. Поэтому надо быть не только образованным музыкантом, но и педагогом, умеющим передать свои знания другим. Помимо образования и педагогического таланта, дирижеру необходимо в известные моменты проявлять находчивость, одухотворенность и самообладание.

Певцы беспрекословно повинуются дирижеру, если они убеждены, что в тяжелые моменты он может выручить хор из беды благодаря своей находчивости и самообладанию.

Эти качества чаще всего проявляются в моменты исполнения хоровых произведений набело, в концертных выступлениях. Однако не надо забывать, что, прежде чем исполнить хоровые произведения на эстраде, дирижер и певцы хора должны потратить много времени и тяжелого, упорного труда для их выучивания и окончательной художественной отделки.

Так называемая черновая работа требует от дирижера терпения, разумной настойчивости в достижении намеченной цели и педагогической изобретательности. Очень часто приходится преодолевать трудности технического порядка, которые не даются хору с первого раза. В таком случае необходимо проявить определенный педагогический такт. Технически трудное место, не поддающееся выполнению хором сразу, следует отложить на следующие занятия и незаметно, постепенно преодолевать трудность, достигая желаемого результата. Упорная настойчивость в преодолении какой-либо трудности, недоступной технике данного хора, должна иметь свои границы, чтобы не превратиться в неразумное упрямство, которое повредит делу, а самое главное может заронить в душу певцов мысль о педагогической несостоятельности дирижера.

Техника управления хором

Управление хором требует от дирижера определенных технических приемов, которым надо учиться и которые в практической деятельности дирижера постепенно приобретают индивидуальные особенности и закрепляются в виде прочных навыков.

Дирижируют хором обычно одной правой рукой¹. В движениях и жестах руки различают три момента: жест на внимание, жест на дыхание, жест на вступление.

Жест на внимание состоит из поднятия руки или обеих рук перед собой на высоте пояса, что является сигналом для поющих к сосредоточению внимания и волевой настороженности. Жест на внимание допускает выдержку во времени.

Жест на дыхание состоит из движения руки (или обеих рук) вверх или в сторону от себя (это зависит от того, с какой счетной единицы должен вступить хор). Это движение служит сигналом для певцов, чтобы они одновременно взяли дыхание и были готовы к пению. Одновременность дыхания у всех певцов хора является весьма важным

¹ Самостоятельные движения левой руки помогают действиям правой в показе различных вступлений, динамики, штрихов исполнения и т. д. Изредка левая рука дублирует действия правой, усиливая воздействие дирижера на хор.

и существенным моментом в технике дружного вступления. Этот жест подается в темпе исполняемого произведения и без остановки переходит в жест на вступление.

Жест на вступление представляет собой решительное, волевое движение руки (или обеих рук) вниз или в сторону от себя — это сигнал для вступления, то есть начала подачи хором того или иного звучания.

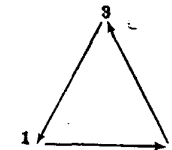
Все указанные жесты требуют упорной и настойчивой работы будущего дирижера для надлежащего овладения ими. Наблюдение над способами дирижирования опытных мастеров может служить большим подспорьем в обучении дирижированию. Подражание хорошим образцам — дело полезное, но надо помнить, что чаще всего оно бывает ниже оригинала, а потому всякое наблюдение должно быть критически осмыслено учащимися и творчески претворено в применении к своей индивидуальности и условиям работы.

Практика узаконила некоторые способы дирижирования. Сильное время *раз* обозначается движением дирижерской палочки или руки всегда вниз. Остальные части такта обозначаются по-разному. Наиболее типичны такие способы дирижирования:

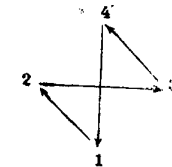
Двухдольные простые ($\frac{2}{2}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{2}{8}$) и двухдольные сложные ($\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$) в скорых темпах дирижируют на 2:



Трехдольные простые ($\frac{3}{2}$ — $\frac{3}{4}$) и трехдольные сложные в скорых темпах ($\frac{9}{4}$ — $\frac{9}{8}$) дирижируют на 3:



Сложный двухдольный ($\frac{4}{4}$) и сложные четырехдольные ($\frac{12}{4}$, $\frac{12}{8}$) в скорых темпах дирижируют на 4:



Медленные темпы (*Largo*, *Grave*, *Adagio*) очень часто дирижируются так называемыми дублированными жестами, то есть каждая восьмая принимается за счетную единицу. Например, первый номер из «Реквиема» Моцарта (до фуги «Kugie») обычно дирижируют на 8. Точно такой же способ дирижирования (дублированный) применяют в тех случаях, когда запись музыкальной речи сделана мелкими длительностями (восьмые, шестнадцатые, тридцатьвторые). Например, одиннадцатый номер и зтого же «Реквиема» — «*Venedictus*» — удобно дирижировать восьмыми, то есть на 8.

Все дирижерские жесты должны быть с внешней стороны изящны, красивы, а для хора ясны и выразительны.

В тех случаях, когда хор развивает большую силу звучания, взмахи дирижера широкие, энергичные; уменьшение силы звучания требует соответствующего смягчения жестов и уменьшения их в объеме. Острые акценты обозначают отрывистыми, яркими и короткими штрихами движений руки; фермата указывается остановкой (руки), а конец ферматы с прекращением звучания показывается крючковатым движением, похожим на букву С. При неснимаемой фермате нужно учитывать непрерывное продолжение звучания после нее, начиная движение руки после ферматы с повторения доли, на которой заканчивается она.

В помощь правой руке иногда весьма кстати использовать левую руку, мимику, движение головы. Например, чтобы предупредить исполнителей какой-нибудь партии о предстоящем вступлении, дирижер должен заранее повернуть голову в их сторону и насторожить певцов взглядом.

Без сомнения, всех способов и приемов дирижирования нельзя ни указать, ни пересчитать. Лучше всего тому научит практика. Многие в дирижировании подскажут природные данные и квалификация хора.

Основные требования, касающиеся способов дирижирования, сводятся к тому, чтобы они были не только понятны хору со стороны метрической пульсации, но и способствовали художественной интерпретации произведения. Внешняя красота дирижерских движений представляет собой также один из немаловажных факторов дирижирования. Излишняя жестикация выглядит карикатурно.

Изложенные здесь общие схематические соображения о дирижировании касаются главным образом поведения дирижера во время концертного исполнения, где исключена свободная форма общения дирижера с хором. Значительно свободнее дирижер может себя вести на подготовительных занятиях-репетициях, во время разучивания текущего репертуара.

Дирижер объясняет содержание музыкального произведения, рассказывает о композиторе, о его стиле, об особен-

ностях технического построения предлагаемой пьесы, играет хоровое произведение на музыкальном инструменте, поет то или иное место или отрывок из сочинения, считает вслух, стучит дирижерской палочкой, хлопает в ладоши ритм, выстукивает ногой метр, вступает с какой-нибудь партией после паузы, переходит от одной группы певцов к другой, останавливает хор и т. п. Одним словом, он пользуется всеми возможными способами для того, чтобы его намерения были поняты певцами правильно и выполнены соответственно замыслу композитора.

Все это допускается в работе «начерно». По мере выучивания произведения хором приемы дирижирования упрощаются, жесты сокращаются и приходят к беззвучным движениям руки или дирижерской палочки, которые, как говорилось выше, должны быть изящны и выразительны.

Чем выше квалификация хора, тем проще и скупее дирижерские жесты. Они могут дойти до еле заметных движений рукой, и все мастерство руководства хором тогда сосредоточивается в управлении дирижера глазами, взглядом.

Такой способ дирижирования хором возможен только после очень длительной, в течение нескольких лет, тренировки хора и знания певцами-ансамблистами всего репертуара наизусть, что освобождает их от необходимости смотреть в ноты и дает возможность полностью слиться с художником-дирижером в творческой передаче намерений композитора.

Условия для работы с хором

Для успешной работы с хором необходимы следующие условия:

1. Помещение для занятий. Оно должно быть просторным, светлым и оборудовано необходимой мебелью: столом, скамьями или стульями, пультами, классной доской с разлинованными нотными станами, шкафом для хранения нот, библиотекой, портретами композиторов и дирижеров.

2. Наличие фортепиано или фисгармонии. Кроме указанных инструментов (фортепиано, фисгармония), могут быть использованы: баян, концертно, скрипка, мандолина, домра, гитара, балалайка.

Перечисленные инструменты в процессе обучения хора значительно помогают и облегчают работу хормейстера, который должен до известной степени владеть тем или иным музыкальным инструментом, чтобы использовать его как необходимое пособие.

Какому же из инструментов надо отдать предпочтение? Наиболее распространенными и полезными для хора явля-

ются фортепиано, фисгармония, баян и скрипка. Каждый из этих инструментов имеет свои плюсы и минусы.

Клавишные инструменты (фортепиано, фисгармония, баян, концертино) имеют темперированный строй, чем грешат против чистоты натурального строя, с чем нужно мириться, учитывая преимущества пользования каждым из них.

Необходимо помнить, что всякий хор по мере своего технического роста должен постепенно освобождаться от необходимости петь под инструмент. Подвинутый, рационально занимающийся хор должен петь с инструментом только те пьесы, которые имеют специальное фортепианное (или иное) сопровождение. Литературу же, написанную для хора а cappella, непременно надо исполнять без сопровождения, в противном случае происходит нарушение композиторского замысла.

Как вспомогательные учебные пособия, клавишные инструменты надо признать наиболее отвечающими требованиям музыкальной педагогики. Клавишный инструмент облегчает работу как руководителю хора (учить), так и певцу (усваивать).

Клавишные инструменты способствуют развитию гармонического чутья, наилучшему осознанию метро-ритмической стороны. С их помощью можно воспроизвести полную партитуру изучаемого произведения и до некоторой степени создать представление о звучании его в хоре. Звучание хора далеко не совпадает с фортепианным, ибо хор подает аккорды акустически чисто (в натуральном строе), а фортепиано в темперации; помимо того, тембр хора далеко не совпадает с тембром фортепиано. Если звучание хора — оригинал¹, то звучание фортепиано — лишь его фотографический снимок.

Баян и концертино очень удобны для переноски. Баян в настоящее время приобрел широкое распространение благодаря своей звучности и портативности.

Скрипка, как нетемперированный инструмент, по своему звучанию напоминающий человеческий голос, помогает ученику воспринимать мелодию с безукоризненной чистотой и поэтому является весьма ценным для работы по разучиванию отдельных партий. В музыкальном воспитании певцов хора — мальчиков скрипка является незаменимым помощником, сразу вводя их в мир интонационной опрятности. Чистота подачи звуковых сочетаний становится для них второй натурой, а мы знаем, что чистота интонации — краеуголь-

¹ В профессиональных, учебных и даже в большинстве самодеятельных хоров с дирижером работает концертмейстер — ближайший помощник дирижера. Он должен уметь передать на фортепиано звучание хоровой партитуры с предельным приближением к звучанию хора.

ный камень, на котором создается хор как художественное целое.

Пользование скрипкой в одинаковой мере полезно как на первых порах начинающего коллектива, так и в последующей работе уже с опытным квалифицированным хором. Можно смело утверждать, что скрипка по своей пользе для работы с хором почти равноценна фортепиано, а, может быть, в некоторых случаях и более необходима. Например, если надо приготовить хоровое сочинение, партии которого изобилуют хроматическими ходами, то, несомненно, скрипка даст больше практической пользы, чем фортепиано.

Самое лучшее — пользоваться и скрипкой и фортепиано. Скрипка поможет достичь чистой интонации в партиях, а фортепиано ускорит весь процесс освоения в совместном звучании гармонии и полифонии.

Что касается мандолины, домры, гитары, балалайки, то, разумеется, если нет ничего лучшего, можно пользоваться и этими инструментами.

Какие бы то ни были инструменты, они должны быть только пособием, облегчающим труд дирижера и певцов хора, но ни в коем случае не поводырем хора, без которого он не может ступить шагу. Надо твердо помнить, что хор должен достичь такой технической зрелости, которая позволит ему петь без помощи инструмента, а cappella.

Способы выучивания хорового произведения

В зависимости от количественного состава хора, его квалификации, природных данных певцов и содержания репертуара, способы выучивания хорового произведения могут быть самыми разнообразными.

Возьмем конкретный пример. Надо выучить одноголосное сочинение элементарной трудности с певцами, начинающими учиться хоровому пению. Для этого необходимо провести предварительную подготовку. Хор должен распеться: поются вокализы из нескольких звуков секвентно, то расширяя диапазон, то суживая его в пределах средней тесситуры, или поются гаммы в разных ритмах:

110



В заключение распевки хора надо пропеть ту гамму, в тональности которой изложено изучаемое сочинение. Затем, раздав певцам партии, дирижер прочитывает текст ясно и

выразительно, иногда дает пояснения. После этого следует сказать кратко об авторе музыки (если это оригинальное сочинение) или же о народном творчестве (если это народная песня). Проведя такую предварительную подготовку, можно перейти к непосредственному ознакомлению певцов с самой пьесой. Руководитель или сам поет, или играет ее на инструменте. Как петь, так и играть надо с предельной тщательностью, то есть интонационно безупречно и в пределах возможности художественно. Только такой показ произведения можно признать рациональным и вполне педагогичным.

Забота о том, чтобы первое знакомство с сочинением произвело на певцов художественное впечатление, есть основа музыкального воспитания. Все педагогические устремления должны быть направлены к тому, чтобы певцы ощутили музыку, восприняли ее эмоционально. Только воспитывая в певцах музыкальность, можно рассчитывать на будущий артистизм в интерпретации хоровых произведений. Помимо этого, надо иметь в виду и ближайшие, чисто практические цели — ведь то, что нравится певцам, они с большей охотой и скорее выучивают.

После первого раза (игры или пения) руководитель во время повторения пьесы предлагает певцам следить по нотам. Вполне возможно, что после второго или третьего прослушивания певцы начнут потихоньку подпевать. Очень часто бывает, что некоторые из них подпевают еще не усвоив мелодического рисунка и поют не то, что надо. В таком случае их надо остановить, предложить внимательнее прислушаться, после чего уже петь.

Выучивать пьесу следует частями, то есть по фразам и предложениям. Возьмем такую мелодию:

111

первая фраза
Ой кры-че, кры-че та чорвенький во-рон

вторая фраза первая фраза
та у лузі над во-до-ю. Ой плаче, плаче

заключительная фраза
мо-лодй ко-за-че над бід-но-ю го-ло-во-ю.

Мелодия написана в форме периода, состоящего из двух предложений, причем первые фразы обоих предложений тождественны, а вторые — построены различно.

Первое предложение заканчивается отклонением в параллельный мажор, а второе возвращается в основную тональность. В первом предложении после звука e_1 надо петь малую секунду e_1-dis_1 , что для начинающих певцов будет нелегко, потому что небольшое расстояние между звуками на первых порах плохо осознаётся и требует особого внимания певцов и дирижера.

Воспитание умения певцов сосредоточивать внимание для преодоления трудностей формирует сознательное отношение к разучиванию, что является началом овладения исполнительской техникой.

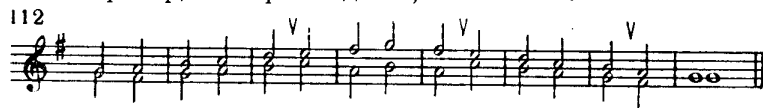
Как только песня усвоена по частям, надо пропеть ее всю вместе с инструментом, а после двух-трех повторений попробовать спеть выученную песню без его помощи. Если песня будет пропета без ошибок и интонационно чисто, то следует считать черновую работу законченной.

Работа над песней «набело» может быть отложена до следующего занятия. Впрочем это зависит от того, сколько затрачено времени на черновую работу. Если песня выучена скоро, то следует не откладывая взяться за отделку ее «набело», если же черновая работа затянулась, хор утомился, будет благоразумнее продолжение работы отложить. Необходимо всемерно заботиться о том, чтобы изучаемый материал вызывал непрерывный интерес у поющих, и не доводить дело до того, что певцам надоест и произведение, и работа над ним. Отделка «набело» всегда включает в себе много нового, возникающего на основе выученного. Появляются динамические оттенки, разнообразие в характере звучания, ясность дикции, выразительность фразировки, одним словом все признаки художественной интерпретации произведения.

Разучивание двухголосных сочинений

Для неопытных певцов, начинающих учиться искусству хорового пения, двухголосные сочинения доступны только после приобретения элементарных певческих навыков, какими являются: регулярное, организованное дыхание, одновременная подача звука, более или менее правильная артикуляция гласных и согласных, умение петь ритмично, чисто интонируя без сопровождения. Все эти элементарные навыки могут быть приобретены во время исполнения одноголосных сочинений. Для двухголосия надо выбрать такое сочинение, где второй голос имел бы относительную мелодико-ритмическую самостоятельность, ясно ощутимые гармонические функции (D , T).

Подготовительным упражнением к двухголосному пению может быть пение гаммы на два голоса в тональности произведения. Например, для произведения, написанного в G-dur:

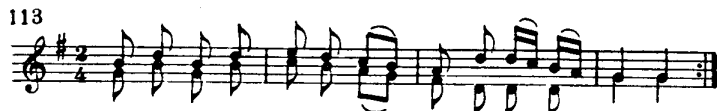


После закрепления тональности в двухголосном звучании надо два-три раза исполнить на фортепиано разучиваемое произведение, а затем, прочитав текст, начать учить по голосам.

Возьмем конкретный пример:

ВЕСНЯНКА

Украинская народная песня



Чор.но.бри.вий ко.ро.льок край го.ро.да ходить.
Чор.но.бри.вий ко.ро.льок, у бо.ки вiзь - мя.ся.



Чор.но.бри.вий ко.ро.льок, по.жалуй.те в го.ро.док,
Чор.но.бри.вий ко.ро.льок, низь.ко по.кло ня.ся.



чор.но.бри.вий ко.ро.льок, по.жалуй.те в го.ро.док.
чор.но.бри.вий ко.ро.льок, низь.ко по.кло. . . ня.ся.

Песня состоит из двух построений: одно в G-dur, другое в параллельном e-moll. По своему техническому складу она элементарно проста. Выучив мажорное построение, без труда можно освоить минорное, потому что оно является буквальным повторением первого построения, только на терцию ниже.

В самостоятельных (начинающих) хорах двухголосное пение представляет значительные трудности. Для начинающих петь сразу на два голоса трудно. Всегда найдутся певцы, которые вместо партии второго голоса споют партию первого

(первый голос будет сначала сбивать малоопытных), то есть то, что они лучше слышат.

Преодолевая первоначальные трудности, надо прежде всего позаботиться о том, чтобы для партии второго голоса были подобраны музыкально грамотные певцы.

Кроме того, можно использовать различные приемы выучивания двухголосного материала:

1) Проигрывать двухголосную песню в разных октавах. Например:



При таком способе игры более рельефно слышится разница в звучании между первым и вторым голосом.

2) Во время игры руководитель поет партию второго голоса, при повторении же — партию первого. Таким образом внимание певцов будет обращено по очереди то на первый, то на второй голос.

После трех-четырех повторений начнется подпевание. По характеру подпевания можно судить о том, как поступать дальше: если вторые голоса не сбиваются, то значит цель достигнута. Надо только в дальнейшей работе закрепить двухголосное звучание. Как же это сделать?

Пение двухголосной песни можно сначала проводить с помощью инструмента (фортепиано или скрипки). С каждым повторением звучание инструмента надо сокращать и, наконец, попытаться петь без помощи инструмента, а *caprella*.

Можно указать и такой прием закрепления самостоятельности партий. Предложить первому голосу петь свою мелодию с закрытым ртом, а второму со словами; или резко менять динамику партий — первый голос поет свою партию тихо, а второй — громко, потом наоборот.

Все предлагаемые способы работы над двухголосием безусловно дадут певцам нужные навыки, и они смогут петь твердо свою партию, не сбиваясь на более рельефно звучащий голос.

В профессиональном и учебном хоре (консерватории, музыкального училища) необходимо требовать от всех певцов умения петь как первый голос, так и второй. Это требование — первый шаг к высокой технике профессионала, певца-ансамблиста. Если в двухголосном произведении каждый голос представляет собой самостоятельную мелодико-ритмическую партию, то следует начинать разучивать ее отдельно (это касается, конечно, начинающих хоров; с подвинутыми коллективами надо учить сразу оба голоса). Например:

ЖАВОРОНОЧЕК

В. Калинников

115 Ты за - пой, за - пой,
 Ты за - пой, жа - во - ро - но - чек.
 Ты за - пой свою пе - сню
 Ты за - пой пе - сню звон - ку - ю.
 Ты про - пой - ка, про - пой, пташ - ка ма - ла - я,
 пташ - ка ма - ла - я, го - ло - сис - та -
 я про да - ле - ку про те - плу сто -
 что про зем - ли,
 ро - ву - шку. что про
 за мор - ски - е
 зем - ли про за - мор - ски - е, за - мор - ски - е,
 зем - ли чу - же - даль - ни - е, где зо - ря

сво - ре - ю сходит - ся, где кра - сно сол - выш - ко не
 за - ка - та - ет - ся, где теп - ла во век не от -
 Ты за - пой - ка,
 ба - вит - ся. Ты за - пой жа - во -
 жа - во - ро - но - чек, ты ве - се - нний гость,
 ро - но - чек, ты ве - сен - ний гость,
 про - жи - тье - бы - тье про не - здеш - не - е

В двухголосном хоре Вик. Калинникова достаточно самостоятельно оба голоса как мелодически, так и ритмически. Первое построение (такты с 1—20) повторяется целиком, а затем из него берутся только два первых предложения и к ним добавляется четырехтактное заключение.

По своим мелодическим и ритмическим оборотам этот небольшой хор выдержан в характере русской народной песни. Начальный период работы заключается в том, чтобы поющие осваивали каждую партию отдельно. Педагогические приемы остаются те же, что и при выучивании одноголосных хоров. Сначала надо проиграть на инструменте оба голоса вместе, причем, как говорилось раньше, играть надо хорошо. Затем, продолжая играть оба голоса, петь второй и так повторить несколько раз. Таким образом будет фиксироваться внимание певцов на мелодическом и ритмическом рисунке второго голоса. В профессиональном и учебном хорах выучивают партию второго голоса все, то есть и те певцы, которые по своему диапазону и тембру относятся к первым.

Обращаем внимание на то, что проигрывание на инстру-

менте постоянно должно давать одновременное звучание первого и второго голоса. Та партия, которая подлежит выучиванию, поется руководителем или же подчеркивается в игре.

В тех случаях, когда разучиваемая партия имеет паузу, которая заполняется звучанием другой партии, руководитель обращает внимание поющих на мелодический рисунок, заполняющий паузу, и предлагает считать вслух, слушая ее заполнение. Весьма полезно во время паузы петь другой голос, а потом переходить на свою партию.



Проделать это можно так. Сначала певцы паузу только считают вслух и после этого поют свою партию, а по мере выучивания произведения в паузе одного голоса поется другой, с последующим вступлением вовремя в свою партию.

При работе над двухголосием целесообразно вначале выучивать второй голос. При этом усвоение партии первого голоса пойдет гораздо скорее, потому что поющие слышали ее много раз во время исполнения на инструменте, но не обращали внимания.

Выучив отдельно каждую партию, надо приступить к совместному пению на два голоса. Приобретенные навыки в пении на два голоса будут способствовать выработке умения петь многоголосные сочинения.

Разучивание многоголосной музыки

Существует два способа разучивания многоголосной музыки: 1) выучивание по партиям и 2) выучивание сразу всем хором. Оба способа применяются в зависимости от квалификации певцов хора и от степени сложности хорового сочинения.

Выучивание по партиям. Работа по выучиванию отдельных партий не должна протекать изолированно, вне связи с целым. Певцы, разучивая свою партию, должны систематически слышать всю пьесу, в совокупности всех партий. Для этого руководитель, работая над партией, должен неоднократно проигрывать на фортепиано произведение целиком, знакомя певцов с его музыкальным содержанием.

Изучаемую партию иногда следует спеть самому руководителю или дать ее в звучании скрипки. Голос руководителя и скрипка помогут в достижении чистоты интонации. В тех же случаях, когда в партии есть хроматизмы, необходимо использовать голос руководителя или игру на скрипке, под-

держав их соответствующей гармонией, взятой из музыки хора. Конечно, это можно сделать, если будут работать руководитель с помощником: один будет играть на скрипке, а другой брать аккорды на фортепиано:

Г. Жуковский. „На току“

117

В тех случаях, когда изучаемый хор гармонического склада и основная мелодическая линия помещена у сопрано, разучивание следует начинать с партий, сопровождающих основную мелодию, то есть альты, тенора и баса; разучивание же партии сопрано надо отложить на самый конец, потому что мелодический рисунок усваивается гораздо скорее, нежели сопровождающие его голоса.

Выучивать партии можно частями. Например: освоив период или предложение с одной партией, переходят к выучиванию того же построения с другой и т. д. Такая организация занятий предполагает присутствие на репетиции всего состава хора, причем необходимо, чтобы певцы всех партий хотя бы косвенно, но непрерывно принимали участие в общем процессе освоения музыки.

Как же это делать? У всех певцов должны быть на руках нотные тетради с партитурами разучиваемого хора, они должны следить по нотам, стараясь услышать в игре на фортепиано звучание своей партии. Разумеется, такой метод работы возможен с музыкально подготовленными певцами. Для работы с малоквалифицированным хором этот способ не подходит. С неопытными певцами следует учить партии от начала до конца и вызывать на работу неполный состав хора — по голосам или их группам.

В профессиональном хоре должен быть помощник и дополнительное помещение, чтобы одновременно (в разных комнатах) учить две партии. Если помещение для занятий с хором состоит только из одной комнаты, то, конечно, придется назначать группам разное время для работы.

Существует два различных мнения о характере выучивания репертуара по партиям. В одном случае утверждают, что выучивать партию раздельно надо так тщательно, чтобы певцы

овладевали всеми деталями исполнения до тонкости нюансировки включительно. Другие ограничивают выучивание по партиям знанием интервалов и ритма, совсем не касаясь оттенков исполнения, относя их к задачам дальнейших сводных репетиций всего хора. Нам кажется, что сторонники обоих взглядов впадают в крайность. На общих репетициях руководитель уже отшлифовывает произведение: уравнивает звучность отдельных голосовых групп, находит те или иные оттенки, добивается характера звучания в зависимости от стиля произведения и намерений композитора. Выучивание же по партиям должно наилучшим образом подготовить певцов к этому периоду работы.

Надо заметить, что все динамические оттенки при исполнении сочинения на белом условны. Они зависят от количества певцов, от качества их голосов, от tessитур пьесы, от акустических условий помещения, где поет хор, от его размещения и т. п. Принимая во внимание все это, нюансировка на общих репетициях устанавливается применительно к тем условиям, в каких придется выступать хору перед публикой.

Поясним это на конкретном примере. Предположим, что хор успешно выступал в закрытом помещении. Все оттенки, смена динамики выполнялись очень хорошо, особенно удачны были моменты звучания хора на *pianissimo*. Будет ошибкой со стороны дирижера хора, если он оставит те же нюансы для выступлений с хором на площадке в летнем саду. При условии пения на открытом воздухе придется расстаться с тонким *pianissimo* и ограничиться более общей и грубой схемой динамических изменений.

Разучивание пьесы всем хором. Руководитель знакомит певцов с музыкой хорового произведения, проигрывая его на фортепиано несколько раз от начала до конца. После этого певцам предлагается петь пьесу сначала или же какую-нибудь ее часть. Выбирая для выучивания отдельные части хорового сочинения, следует руководствоваться соображениями чисто практического характера: музыку хора начерно следует учить как можно скорее и если в начале пьесы имеются сравнительно трудные места, которые могут задерживать усвоение произведения, следует начинать разучивание с более простых частей.

Во время разучивания наиболее простого материала певцы познают и общий характер произведения и слышат лишний раз его исполнение на фортепиано в целом, что может ускорить в дальнейшем усвоение более трудных мест и частей. Это весьма важный психологический момент. Надо строить работу по выучиванию так, чтобы интерес к предлагаемому музыкальному материалу не падал, а возрастал. Поэтому лучше брать в начале для выучивания более легкую часть, а затем исподволь подойти к более трудной.

Бывает иногда, что руководители поступают наоборот: берут сразу трудную часть и, пользуясь интересом новизны к выучиваемому произведению и свежими силами певцов, преодолевают сложную фактуру. Выбирая метод от трудного к легкому, надо предварительно правильно сопоставить трудности, подлежащие изучению, с возможностью певцов к преодолению их. Руководитель должен быть убежден, что певцы при некотором напряжении с его помощью смогут преодолеть данные трудности. Если такого убеждения нет, то лучше не рисковать, чтобы певцы не разочаровывались в музыке сочинения, а самое главное — в педагогическом авторитете руководителя.

Кроме того что могут быть трудные или легкие части пьесы, неоднократно приходится встречать трудные такты (один, два, три). Трудности отдельных мест могут быть ритмического, мелодического и гармонического характера. Наиболее часто приходится останавливаться на трудностях гармонических: модуляционные переходы, хроматизмы, энгармонизмы и т. п.

Преодоление гармонических трудностей ведет к достижению точной интонации во всех местах, где чистота сомнительна. Большею частью вместе с гармоническими трудностями идут и ритмические.

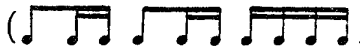
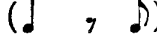
Работая с хором, надо стремиться преодолевать постепенно по одной трудности. Придерживаясь этого основного педагогического принципа, сначала выправляют интонацию, то есть добиваются правильного звучания аккордов, а потом уже работают над ритмической стороной.

Наилучшим способом для достижения гармонической устойчивости и чистоты надо признать пение с закрытым ртом. Все гармонически трудные места в начале разучивания произведения следует пропевать с закрытым ртом вне ритма. Исполняя гармонические сочетания с закрытым ртом, останавливаясь на аккордах, певцы лучше слышат их звучание и скорее достигают слухового понимания гармонической структуры пьесы.

После того как хор натренируется в пении трудных мест с закрытым ртом вне ритма, можно перейти к ритмичному пению со словами. Пение с текстом можно сочетать с пением закрытым ртом по партиям. Делают это так: партию, которую по мнению руководителя надо оттенить или дать возможность всему хору обратить на нее внимание, поют с текстом, а прочие — с закрытым ртом.

После освоения гармонических трудностей с ритмическими справиться сравнительно легко. Для освоения ритма могут быть использованы такие приемы: счет вслух самого руководителя, подсчет певцов рукой или слегка ступней ноги; счет вслух части хора, когда другая поет; счет вслух пауз всем хором или только той партией, у которой пауза. Отделка рит-

мической стороны прежде всего касается точного и правильного исполнения нот с точкой, а также мелких длительностей,

например шестнадцатых () , синкоп, мелких пауз, аккуратного выполнения длительностей перед паузами ().

Весьма часто наблюдается ритмическая небрежность, которая состоит в том, что певцы не дотягивают окончание какой-либо фразы, например поют:

118
Тема фуги из оратории
И. Гайдна „Времена года“



Тут все цветет кругом

а надо петь:



Тут все цветет кругом

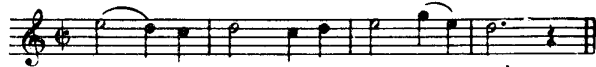
Или:

119
Финальный хор из оперы
М. Глинки „Иван Сусанин“



Славься, славься, ты Русь моя!

а надо петь:



Славься, славься, ты Русь моя!

Если произведение сложно, то пользуются разучиванием по партиям, а если оно простое, то его учат сразу всем хором. Бывают такие хоровые сочинения, в которых трудны отдельные места или какая-нибудь часть, в таком случае применяют оба способа: все легкое поют и учат всем хором, а сложное — по партиям.

Если музыкальная грамотность певцов невелика, любое хоровое произведение надо учить по партиям. Для хора же достаточно грамотного или высококвалифицированного применимы оба способа.

Достоинства и недостатки выучивания по партиям. Занятия с отдельными группами дают возможность руководителю ближе ознакомиться с певцами хора. Он может скорее изучить каждого певца в отдельности: его природную музыкальную восприимчивость, память, способность интонировать, ритмические способности, особенности тембра, манеру подачи звука на разных гласных, правильность выговора текста, пригодность для дальнейшего профессионального роста.

Знание индивидуальных особенностей каждого певца для руководителя необходимо. Ему надо так научить и воспитать всю массу певцов, чтобы они, исполняя хоровое произведение, представляли себе цельный, монолитный художественный образ.

Небольшие неточности в произношении гласных или согласных одним-двумя певцами могут испортить красоту и стройность целого. Предположим, что кто-либо из певцов неудачно артикулирует гласную *e* (а это гласная наиболее часто артикулируется неправильно). Такую беду надо как можно скорей изжить. Необходимо отдельно поработать с певцами над выправлением у них гласной *e*. До тех пор, пока не будет достигнута правильная ее подача, нельзя допускать певца к исполнительской работе. Во всех аналогичных случаях надо работать с отдельным певцом или группой певцов, у которых обнаружены какие-нибудь недочеты профессионального характера.

В самодеятельных хоровых организациях хорошее знание дирижером индивидуальных особенностей певцов имеет практическое значение при отборе репертуара. Если, например, в хоре много людей музыкально маловосприимчивых, то с таким составом исполнение сложных и трудных произведений возможно только в том случае, если руководитель располагает достаточным временем для подготовки хора. Маловосприимчивые люди очень долго осваивают сложную музыку. Если у руководителя немного времени для подготовки хора, он поступит благоразумно, остановив свой выбор на более легких и доступных произведениях.

Бывают случаи, когда руководитель, плохо ознакомившись с возможностями и способностями своих певцов, «рубит дерево не по себе», то есть выбирает произведения не по силам данного состава. Бывают случаи и обратного порядка, опять-таки из-за плохого знания дирижером индивидуальных качеств певцов хора: выбранное произведение слишком просто и у поющих сравнительно одаренных не вызывает никакого интереса. От ошибок подобного рода может быть гарантирован тот руководитель, который очень хорошо знает сильные и слабые стороны каждого певца.

Выучивание по партиям приносит и другую немаловажную практическую выгоду — оно дает твердое знание изучаемого

произведения всеми певцами партии, как способными, так и менее одаренными. Довольно часто приходится наблюдать в работе хора такое отрицательное явление, когда хоровая партия может петь удовлетворительно только при наличии так называемых «вожаков» — людей способных и опытных. Можно себе представить затруднительное положение руководителя, если «вожаки» заболели или закапризничали! Чтобы гарантировать себя от подобного рода неприятностей, руководитель должен позаботиться, чтобы все, без исключения, певцы партии знали произведение твердо и не нуждались бы в «вожаках». Путь к этому — тщательное выучивание по партиям и периодическая индивидуальная проверка каждого певца.

«Институт вожаков» наиболее часто можно наблюдать в самодеятельных хорах, но, к сожалению, не гарантированы от этого и профессиональные коллективы.

Никто не станет отрицать пользы пребывания в составе партии даровитых, восприимчивых людей. Они быстро осваивают пьесу, схватывают на лету все указания руководителя. Необходимо только разумно и умело использовать их природные данные. Их можно использовать особенно продуктивно во время учебного процесса. С них надо начинать индивидуальный опрос. Менее одаренные слушают своих коллег по партии и осваивают мелодию, интонации, ритм, дикцию, правильную подачу звука. Ничто не влияет так благотворно на процесс усвоения, как живой пример пения своего же коллеги по партии. Помимо подражания хорошему образцу, появляется желание, как говорится, «не ударить лицом в грязь» и быть не хуже других, то есть возникает стремление к соревнованию на почве овладения профессиональными навыками певца-ансамблиста.

Выучивание по партиям имеет и свои недостатки. К ним относятся: технические неудобства этого способа, сравнительно продолжительная подготовка хора, изолированность партий от общего звучания хорового ансамбля.

Технические неудобства заключаются в том, что занятия с одной партией обрекают на бездействие другие. Для устранения этого неудобства нужно иметь, как мы уже говорили, мощника и свободное, оборудованное для занятий помещение.

При наличии одной комнаты для занятий с хором на черновую работу по подготовке произведения по партиям понадобится довольно много времени. Выученные начерно партии еще надо свести в одно целое на общих репетициях. Для этого понадобится также время. Во всяком случае, одной общей спевки для пения начерно мало. Отделка произведения на белом также потребует немало времени. Таким образом, когда хор выучивают по партиям, подготовка репертуара значительно затягивается.

Под изолированностью партий при отдельных занятиях

надо понимать отсутствие полного хорового звучания, замененного звучанием инструмента. Инструмент же только до некоторой степени напоминает звучание хора и полностью его заменить, разумеется, не может. Певцы на общих репетициях приобретают многие вокально-хоровые навыки, недоступные в отрыве от звучания полного хора.

Специфическими особенностями вокального ансамбля объясняются те редкие случаи, когда сочинения для хора звучат хорошо только на фортепиано, в хоре же их звучность пропадает. Очевидно, звучность фортепиано и хора имеют различные особенности и закономерности.

Достоинства и недостатки выучивания пьес в самом хоре. Выучивать произведение сразу всем хором можно при наличии у певцов опыта ансамблевого пения, привычки быстро ориентироваться в гармонической обстановке и общей технической подвинутости коллектива. Этот способ значительно сокращает время подготовки произведения, увеличивает активность поющих, помогает развитию чтения нот с листа, сознательному отношению к исполняемой музыке, развивает и обостряет гармоническое и ансамблевое чутье, укрепляет ощущение метро-ритма. Одним словом, способствует превращению хориста в музыканта, артиста хора.

Таковы положительные стороны способа выучивания всем хором, но он имеет и отрицательные.

Во всяком хоре (профессиональном и самодеятельном) есть люди с хорошей музыкальной одаренностью, со средней и слабой. Метод работы сразу со всем хором приводит к тому, что освоение изучаемого проходит неодинаково: в то время как наиболее способные певцы уже знают пьесу и твердо ее поют, малоспособные только «подпевают» за ними. Так возникают «вожаки», о которых уже говорилось раньше.

Нельзя увлекаться иллюзорным успехом скорого усвоения пьесы, зигнущемся на активном пении «вожаков» и «подпевании» малоспособных участников хора. Не надо бояться потратить некоторое время на индивидуальный опрос, выяснив, сколько еще надо приложить труда, чтобы пьесу знали твердо все певцы хора.

Глава VI

ВОСПИТАНИЕ ХОРОВОГО ПЕВЦА-АНСАМБЛИСТА

Для того чтобы создать хор художественного значения, необходимо укомплектовать его певцами-ансамблистами.

•Было бы ошибочно думать, что для пения в хоре, претендующем на звание художественного коллектива, нужен только голос и слух. Наличие голоса и слуха есть только одно из неизменных условий для участия в хоре. Однако этого мало. Для того чтобы составить оркестр, нужны не только те или иные музыкальные инструменты и музыканты, в полной мере владеющие искусством игры на них. Всякому понятно, что оркестранту надо предварительно учиться, дабы овладеть техникой игры на избранном инструменте. То же самое и в хоре: певец должен не только иметь голос и слух, он должен еще владеть так называемой вокальной исполнительской техникой.

Требования к певцу хора

Под вокальной исполнительской техникой следует понимать следующее: умение свободно распоряжаться своими голосовыми данными, то есть иметь развитое и послушное воле певца дыхание, выравненный регистр, гибкую музыкальную фразировку; умение прикрывать звук, хорошую дикцию и главное — быть музыкально грамотным, то есть уметь свободно и точно петь интервалы, иметь развитое гармоническое чувство, неразрывно связанное с чувством ансамбля, владеть точностью исполнения ритма, уметь слышать музыку всего исполняемого произведения. Такое понимание исполнительской техники убеждает в необходимости серьезной работы певца-ансамблиста.

Умение владеть голосом приобретается путем настойчивого и упорного труда над развитием природных данных. Иначе говоря, учащийся должен научиться подавать красивый, выразительный певческий звук с максимально точной интонацией. Наилучший путь к приобретению этого — практический показ учителем того, что требуется от учащегося. Умение певца владеть вокальным дыханием равносильно умению владеть голосом. От дыхания зависят сила, продолжительность и ровность звука. Постоянные упражнения и сознательное наблюдение певца за своим дыханием приводят к организации послушного воле певца дыхания. Настойчивая работа над дыханием и звуком приводит к умению быстро настраивать голос на заданный тон, то есть дают возможность достигнуть вокальной, технической гибкости в беглости при подаче следующих один за другим звуков.

Самым существенным элементом исполнительской техники, базисом, на котором зиждется техническая зрелость певца, является чистота интонации, которую регулирует и контролирует слух. Следовательно, развитие и воспитание слуха — одна из существеннейших предпосылок в достижении вокально-ансамблевой техники.

Слух бывает внешний и внутренний. Внешний слух — способность различать и воспроизводить голосом слышимые тоны. Внутренний слух является плодом воспитания и заключается в способности представить от данного звука все другие, составляющие музыкальную ткань данного произведения. Хорошо развитый внутренний слух обеспечивает беглость чтения нот, что является показателем музыкальной грамотности певца.

Основным требованием, предъявляемым к квалифицированному участнику хора, является владение вокально-ансамблевой техникой. Что это за техника, и чем она отличается от вокальной?

Известно, что хор — пение коллективное, где каждая партия исполняется унисонным ансамблем. А мы знаем, что совершенство как унисонного ансамбля, так и гармонического зависит от органичности и точности слияния голосов. Все голоса партии должны сливаться в единое целое — ансамбль унисонный, а все партии вместе должны создать гармонический ансамбль. Это требует особых навыков и искусства певцов. Вот почему и техника у них должна быть вокально-ансамблевая. Известный хоровой педагог начала XX века В. Булычев говорил: «В хоре певец является не самостоятельной, обособленной личностью, а частью большого, единого организма, где деятельность певца должна быть согласована с функциями целого»¹.

¹ Булычев В. Статья-лекция «Хоровое пение в общеобразовательной школе», «Московская симфоническая капелла», М., 1904.

К числу существенно важных моментов вокально-ансамблевой техники принадлежит развитие гармонического чутья, неразрывно связанного с практическим умением хорового ансамблирования. Певец должен ясно и тонко ощущать то гармоническое сочетание, которое в данный момент поет хор, и точно подстраиваться к нему. В цепи исполняемых хором гармонических последований и сочетаний певец, пользуясь внутренним слуховым представлением, должен найти точную интонацию тех звуков, какие содержатся в его партии, уравновеситься динамически со своими партнерами, позаботиться о слиянии своего индивидуального тембра со звучанием своих коллег и, наконец, услышать аккорд в целом, интуитивно находя ту равнодействующую, которая способствует достижению совершенного гармонического ансамбля. Певец-ансамблист должен быть образованным музыкантом, его музыкальное воспитание не отвлеченно-схоластическим, а базирующимся на живых примерах высокохудожественной вокально-ансамблевой музыки.

К числу обязательных технических средств относится и умение «читать». Поскольку музыку мы воспринимаем во времени, то исполнители должны отчетливо и сознательно выполнять все требования, относящиеся к ритмическим моментам.

Несмотря на кажущуюся простоту понятий метра и ритма, практическое овладение ими не так просто. Постоянные наблюдения показывают, что ритмичность исполнения представляет собой весьма значительную трудность и достигается после усиленного и неослабевающего труда над выработкой метро-ритмической устойчивости ансамбля.

Трудности ритмического порядка нередко возникают в том случае, когда в исполняемом произведении в течение продолжительного времени сохраняется постоянный метр и ритм. Петь ровно, без замедлений и ускорений, с выполнением строго выдержанной метрической пульсации может только хор высококвалифицированный. Однако при одинаковой у всех партий метро-ритмике ритмичное исполнение достигается сравнительно скорее, нежели в полифонических произведениях, где мелодико-ритмическая самостоятельность каждой партии представляет весьма большую трудность.

У певца-ансамблиста должны быть хорошо развиты и воспитаны способность чувствовать метрическую пульсацию и умение отчетливо выполнять разнообразнейшие ритмические рисунки с синкопами, триолями, дуолями и т. д., паузами, ускорениями, замедлениями, различными изменениями темпа, размера, динамики.

Воспитание чувства ритма представляет собой весьма серьезную и ответственную задачу в общей системе технической подготовки певцов хора.

В заключение перечня технических навыков, какими должен обладать певец хора, надо сказать о дикции.

Дикция в хоре — один из весьма важных показателей его технической зрелости и художественной ценности. Сущность дикции заключается в ясной, отчетливой и выразительной подаче текста исполняемого хорового произведения. Надо помнить, что в огромнейшем большинстве случаев текст является источником, питающим музыкальные образы, создаваемые композитором. Органичное единство текста и музыки дает возможность слушателю понять художественные образы музыкального произведения, познать глубже его содержание. Представьте себе, что вы слушаете замечательного оратора, который говорит на неизвестном вам языке. При всей талантливости, красоте речи и убежденности говорящего, вы ничего не поймете из того, что он говорил. В известной мере это относится и к вокально-ансамблевым произведениям, исполняемым хорошо, стройно, с воодушевлением, но с плохой дикцией. У слушателя может получиться впечатление красивой игры звуков, но едва ли подобное исполнение может, как говорится, «задеть за живое», «заразить» слушателя, увлечь его. Таково огромное значение дикции.

Хорошей, ясной, отчетливой подаче текста надо основательно учиться, ведь всем известно, что большинство людей не обращает достаточного внимания на ясность и правильность своей речи. Укажем вкратце некоторые правила произношения русского и украинского текстов.

Орфоэпия русского произношения значительно отличается от орфографии. Это происходит главным образом за счет неударных гласных, которые в устной речи не только теряют свою четкость, но даже переходят в другие гласные. Например, *о* переходит в *а*, *я* заменяется *е* или *и*. Глагольные окончания *тся* заменяются *та*; *что* произносится *што* и так далее. Например:

«Сквозь волнистые туманы пробирается луна» произносится *валнистыи, прабираетса*.

Необходимо постоянно следить за тем, чтобы согласные звуки произносились предельно кратко и активно. Надо также избегать нечеткости в произношении мягких *д* и *т* (*дождь, муть*).

Украинская орфоэпия немного отличается от орфографии, то есть текст нужно произносить так, как написано, за весьма малым исключением. Нельзя допускать «аканья». Например, «голова», а не «галова»; *г* произносится мягко, как *h*. Концы слов должны быть четкими, а начала слов рельефными.

При исполнении хорового произведения очень важна также мимика. Блестящие глаза, оживленное выразительное лицо певца служит дополнительным средством яркости исполнения. Маска безразличия, скованность, напряженность свидетель-

ствуют о том, что исполняемый материал труден, непосилен, непонятен. При таком выражении лица не может быть и речи о свободе, непринужденности исполнения. Певец хора на сцене — это актер. Выражение его лица должно свидетельствовать о живом отношении к исполняемому.

Пение в хоре — не простое и доступное для всех желающих занятие, а специальность, требующая серьезного и многолетнего обучения с детских лет. Вот почему для поднятия на должную высоту искусства хорового пения в нашей стране учреждены хоровые училища, где обучаются голосистые мальчики хоровому пению как специальности.

Искусству петь в хоре надо учиться. И в тех случаях, когда хор организуется из людей, совсем не певших или певших в хорах невысокой квалификации, хорошо и правильно поставленная систематическая профессиональная учеба певцов приносит отличные результаты.

Работа над развитием голоса

Развитие голоса тесно связано с развитием дыхания. Первым этапом в развитии голоса должны быть упражнения, имеющие конечной целью сознательное пользование дыханием. Занятия дыханием можно начинать с рассказа руководителя хора певцам об огромной важности дыхания как средства подачи звука; объяснения внешних условий для возможности правильного дыхания: стоять или сидеть нужно свободно, ровно, не сгорбившись, руки держать за спиной или вдоль корпуса («по швам»). Самое дыхание производится так: при втягивании воздуха через нос грудь поднимается (плечи ни в коем случае не надо поднимать), бока расширяются, нижняя часть живота должна быть подобрана. Много воздуха набирать не надо, ибо это будет мешать пению.

Сообщив некоторые сведения о дыхании, сопровождаемые показом приемов самим руководителем, следует дать хору упражнение для набирания воздуха (вдоха) и его выдыхания; можно проделать это без пения. Руководитель договаривается с хором, что певцы будут втягивать воздух по мере плавного движения его руки вверх. После остановки руки хормейстера хор задерживает дыхание на несколько секунд. Во время остановки хормейстер громко, равномерно, в среднем темпе считает до десяти. Постепенно счет увеличивается, а движения руки, дающей знак для набирания воздуха, ускоряются, и таким образом хор приобретает умение быстро брать дыхание и задерживать его большее количество времени. При этом необходимо следить, чтобы у певцов не поднимались плечи, в противном случае надо остановиться и сказать, что таким способом дыхания нельзя ни в коем случае пользо-

ваться. Упражнения в дыхании есть не что иное, как гимнастика легких и первый шаг к освоению привычки коллективных действий.

Подготовительные упражнения в дыхании немедленно следует использовать при пении вокализа или произведений текущего репертуара. В певческой работе дыхание должно быть организовано и подчинено воле певцов. Для этого в нотных тетрадях (партиях) ставятся знаки дыхания, которые обязательны для всех певцов. Элементарное правило — брать дыхание перед словом, а не в середине его — должно быть усвоено твердо и выполняться беспрекословно.

Неуклонное и строгое требование выполнять указанные в нотных тетрадях пометки о дыхании будет постепенно дисциплинировать процесс дыхания. В вопросе о дыхании надо быть настойчивым и не скупиться на разъяснения. В процессе работы с хором практически придется коснуться полного дыхания, полудыхания и, наконец, специально применяемого в хоре «цепного» дыхания.

Полное дыхание возможно перед началом пения или на паузах, потому что для него нужно сравнительно продолжительное время. Полудыхание — очень быстрый вдох. Этим способом дыхания пользуются между музыкальными фразами, не имеющими пауз. «Цепное дыхание» возможно только в хоре и состоит в том, что певцы, исполняя какую-то мелодию, берут дыхание в разное время. При таком способе дыхания создается впечатление пения без передышки.

Пение вокализа на гласные или с закрытым ртом проводится так: поют тонику, доминанту и верхнюю тонику длительностью по два счета на одно дыхание в умеренном темпе. Перед пением вокализа надо позаботиться о правильной артикуляции гласных, то есть показать, как нужно открывать рот при исполнении той или иной гласной.

Гласная *a*. Рот должен быть открыт настолько, чтобы можно было между передними зубами положить большой палец ребром. Во время пения вокализа или произведений текущего репертуара нужно заботиться о подаче звука безукоризненной интонационной точности и приемлемого тембра. Надо требовать так называемого закрытого звука. Как это достигается? Ни рассказами, ни описанием делу не поможешь, надо практически показать закрытый звук и так называемый «белый». Некоторым образом получению закрытого звука может способствовать положение подбородка чуть-чуть вниз, оттянутого «к себе». Следует указать и еще один прием для получения закрытого звука: сначала подать звук (в первый момент) с закрытым ртом, а затем, быстро разжав рот, артикулировать требуемую гласную.

Гласная *o*. Губы следует немного выпятить.

Гласная *у*. При артикуляции этой гласной губы надо сильно вытянуть вперед.

Гласная *и*. Рот почти закрыт, а губы должны приоткрывать верхние зубы.

Гласная *е*. Рот принимает положение полуулыбки. Эта гласная весьма часто неправильно артикулируется, а потому при пении вокализа или вообще при подаче какого-либо слова с ударной гласной *е* надо быть весьма и весьма осторожным. Рекомендуется эту гласную не только по-украински, но и порусски произносить в пении твердо, как украинское *е*.

Так называемые йотированные главные (*я, ё, ю и е*) представляют собой соединение гласных (*а, о, у, ы, э*) с согласным, полугласным звуком *й* (*йот*) или с предыдущими смягченными согласными (*ль, съ* и т. д.), например *земля — земля, моя — моя* и т. д. В пении эти гласные звучат как обыкновенные *а, о, у* и независимо от того, какая согласная перед нами стояла (*йот* или мягкий знак).

Вокализы на гласные с закрытым ртом постепенно усложняются. От пения главных ступеней (тоники, доминанты и верхней тоники) можно перейти к арпеджированию мажорного трезвучия и пению гаммы. Со временем вводится пение арпеджированного доминантсептаккорда с его разрешением в тоническое трезвучие. Этот момент надо использовать как начало воспитания гармонического чувства.

Все упражнения в вокализах поются сначала в спокойном темпе, а затем — в более быстром. Через некоторое время можно использовать минор, сначала арпеджируя трезвучие, доминантсептаккорд, а потом и гамму всех трех видов.

Гаммы надо петь в разных ритмах и размерах.
Например:

120



172



Предлагаемые упражнения можно петь, сольфеджируя и вокализируя на какую-нибудь из гласных или на слоги: *ма, ба, да, та* и т. д.

При пении слогов нужно требовать отчетливого и твердого произношения с подчеркиванием согласных *ме, б, д, т* и других.

Сначала поют гаммы *C-dur* и *c-moll*, а потом надо петь гаммы в тональностях пьес, подлежащих изучению.

Очень полезно петь элементарные секвенции. Вообще в выборе первоначальных упражнений предоставляется широкое поле деятельности для педагогической изобретательности руководителя.

Принимая во внимание состав хора, его особенности и техническую подвинутость, упражнения-вокализы комбинируются на всякие лады, преследуя цель — воспитать из певцов хора артистов-ансамблистов.

Работа над развитием чувства ритма

Развитие ритмического чутья начинается с первого же момента работы хора. Уже во время пения элементарных вокализов нужно следить, чтобы певцы хора относились к ритму вполне сознательно. Длительности тех звуков, какие они поют,

173

должны быть ими активно отсчитаны. Укажем на некоторые способы счета, которые помогли бы воспринимать ритмику вполне сознательно, а не механически.


Счет вслух руководителем, а потом хором. Чтобы выяснить метрическую сторону, считают вслух с подчеркиванием сильного времени. Этим приемом устанавливается понятие о метре как о равномерной пульсации акцентов.

Ритмические акценты осваиваются таким путем: к цифре, которая обозначает ту или иную счетную единицу такта, добавляют гласную *и*.


Объединение указанных приемов (счет вслух с гласной *и* и движение руки и ноги) за сравнительно небольшой промежуток времени дает хорошие результаты: учащиеся певцы-хористы легко раздробляют счетные единицы и разбираются в элементарных ритмах.

Раздробление на более мелкие ритмические единицы усваивается легко и скоро путем использования того же приема.


Чтобы ясно раздробить вторую половину счетной единицы (она приходится на *и*), к гласной *и* добавляется слог *там*. Например, ритмический рисунок в двухдольном размере $\frac{2}{4}$ —

восьмая и две шестнадцатые ($\frac{2}{4}$ ) — надо считать так:



Если же рисунок будет такой: $\frac{2}{4}$ , то прием раздробления надо изменить, а именно:



Если надо раздробить счетную единицу на четыре равные части ($\frac{2}{4}$ , то к цифре прибавляют три раза слог *там*:



Усвоив такой способ счета дробных длительностей, можно его практически применять при пении гамм или же при освоении дробных ритмических единиц в произведениях текущего репертуара:

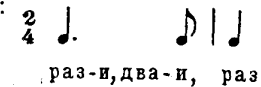
121



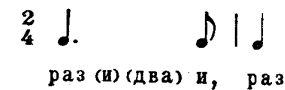
Для укрепления точной ритмики два предложенных примера можно предварительно только просчитать без пения, а потом и пропеть считая *и*, наконец, в заключение попытаться петь или с текстом или же сольфеджируя. Наконец, можно все это не петь, а простучать с таким расчетом, чтобы были оттенены метрические и ритмические акценты.

Усвоение и понимание дробления четных длительностей дается сравнительно легко. Значительно большие трудности для практического исполнения и освоения представляют длительности нечетные (ноты с точками). Для того чтобы научиться ясно и отчетливо исполнять их, руководителю надо использовать прежние способы счета на раздробление.

Отмечая каждую счетную единицу движением руки вниз, надо для каждого следующего счета руку поднять вверх. Еще нагляднее это можно сделать ногой, то есть выстукиванием долей такта носком ноги. В том и другом случае, как уже было выше указано, получается естественное раздробление счетной единицы пополам. Следовательно, и длительность в полтора счета ($\frac{2}{4}$) понадобится два раза опустить вниз руку (или носок ноги), а после второго опускания вниз следующий звук (восьмушка) придется на поднятие руки вверх, на гласную *и*. Ритмическую фигуру — четверть с точкой и восьмая — считают так:



Для более отчетливого и ясного понимания счета в полтора удара и полудара можно предложить и другой прием, а именно: вслух считаются только первая счетная единица и восьмая (вторая половина второй счетной единицы):



Наконец, возможно использовать и еще один прием. Представим себе, что имеется такой ритмический рисунок:



В этом случае мы считали бы так: «раз — два-и, раз». Теперь свяжем лигой первую ноту с восьмушкой второй счетной единицы:



Такое изменение приводит к увеличению длительностей первой счетной единицы наполовину. Следовательно, считая вслух, первую половину второй счетной единицы называть не надо, прибавив ее длительность к предыдущему звуку. Считать можно так:



Такой же точно прием надо применить при наличии ритма вдвое короче предыдущего:



Сначала упрощают ритмику такта:

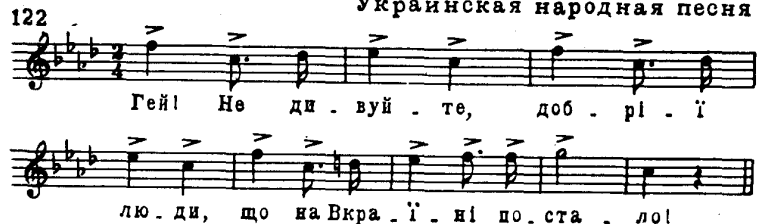


а затем с помощью лиги придают ей заданное выше ритмическое содержание:

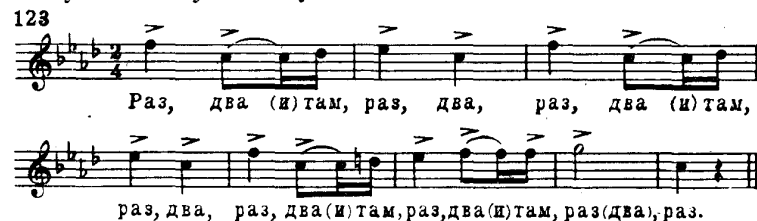


Подобные пояснения надо дать на схемах, а потом на художественных примерах из разучиваемых произведений:

„Гей! Не дивуйте, добрії люди“
Украинская народная песня



Для того чтобы в данном примере была достигнута сознательная ритмическая четкость, можно предложить считать по вышеуказанному способу:



Забота о сознательном и аккуратнейшем исполнении нечетных длительностей (нотные знаки с точками) должна быть предметом особенного внимания руководителя хора. Ритмическая четкость — одна из немаловажных сторон вокально-ансамблевой техники.

Дальнейшим этапом в работе по развитию ритмического чувства будет освоение ритмической устойчивости хоровых партий. Весьма часто приходится встречаться с хоровыми партитурами, где каждая партия имеет самостоятельное мелодико-ритмическое содержание. В других случаях партии почти одинаковы, но разнятся между собой небольшими, малозаметными изменениями, которые представляют особую трудность и требуют от певцов напряженного внимания и мелодико-ритмической устойчивости.

Приведем такой пример: в украинской песне «Щедрик» в обработке Н. Леонтовича сопрано и тенор поют:



Тенор поет основную тему, а сопрано в это время исполняет более короткие длительности. Здесь может иметь место неясность и неточность как у сопрано, так и у тенора из-за различного ритмического рисунка. Для достижения слаженности этих двух партий (в это же время бас выдерживает одну ноту *ре*, альт также малоподвижен) нужно, чтобы сопрано и тенор несколько раз пропели вместе свои партии без баса и алта. Темп надо взять спокойный, при исполнении оттенять ритмические акценты:



В результате можно достигнуть желаемой ритмической слаженности. Из педагогических соображений тренировать на данном примере надо не только партии сопрано и тенора, но и весь хор. Для этого хор делят на две части: басы и альты, сопрано и тенора. Каждая из этих групп попеременно поет то верхний, то нижний голос.

Приблизительно в этом роде следует прорабатывать подобные примеры.

Для закрепления метро-ритмических навыков предлагает следующий порядок упражнений при разучивании хоровых произведений по партиям: считать без пения ритмический рисунок; сольмизировать (читать названия нот в ритме); читать текст в ритме песни, простучать (прохлопать) ритм; после соответствующей настройки сольфеджировать и, наконец, спеть со словами.

Конечно, приведенный способ работы не единственный, здесь могут проявляться педагогическая изобретательность и такт руководителя хора.

Работа над развитием гармонического чувства

Развитие гармонического чувства нужно также начинать с первых шагов пения в хоре. Когда хор будет петь арпеджио мажорного и минорного трезвучий и доминантсептаккордов, необходимо обратить его внимание на терцию — наиглавнейший интервал для определения мажорного или минорного лада. Не мешает коротко рассказать о значении терции в развитии искусства хорового пения.

Ознакомив хор с мажорным и минорным трезвучиями посредством пения их в арпеджированном виде, следует пропеть и самые аккорды. Прodelать это можно так: после пения арпеджио трезвучия руководитель предлагает еще раз пропеть то же самое, но предупреждает, что по его указанию партии поочередно остаются на высоте того звука, какой они поют в данный момент.

Например, начинают петь арпеджио мажорного трезвучия. Весь хор берет основной тон, перед моментом перехода в терцию руководитель говорит: «Басы остаются». Три партии переходят в терцию, а басы продолжают выдерживать основной тон. Перед переходом в квинту руководитель предлагает задержаться на терции альтам. В таком же порядке теноровая группа задерживается на квинте, а сопрано подымается на удвоение основного тона и задерживается. В результате постепенного наложения получится аккорд $c-e_1-g-c_2$.

Арпеджирование аккорда с последовательным задержанием каждого из его тонов можно сделать или сольфеджируя, или же с закрытым ртом (что гораздо убедительнее и эффективнее):



Построив указанным способом аккорд, руководитель обращает внимание хора на его звучание, предлагая тщательно вслушаться в него. Уместно будет объяснить хору, что такое аккорд и как он строится.

В дальнейшем построение аккорда путем постепенного наложения звуков (арпеджио) надо заменить пением всего аккорда сразу. Для этого необходимо звуки аккорда «раздать» по партиям. Например, сказать, что основание будет петь бас, терцию — альт, квинту — тенор, а удвоение основного тона — сопрано. Сначала при распределении звуков аккорда не только надо сказать, что такой-то голос поет терцию или квинту, но необходимо еще и пропеть самому руководителю эти звуки. Такая «раздача» звуков аккорда хоровым партиями называется *задаванием тона*.

Упражнять хор в принятии заданного тона надобно постоянно, чтобы привить певцам умение быстро воспроизводить слышимые звуки аккорда. Первые шаги малоопытного хора в этом направлении будут весьма примитивны и неустойчивы: перед подачей аккорда певцы будут потихоньку «гудеть» те звуки, какие им надо петь, что объясняется слабым развитием внутреннего слуха. Выбатывать привычку принимать заданный тон без предварительного «гудения» следует настойчиво и упорно. Достижение этого может послужить весьма важным этапом в развитии внутреннего слуха, а вместе с ним и гармонического чувства. Работа над принятием заданного тона «без гудения» и даже без пения руководителем всех интервалов аккорда проводится постепенно и доводится до задания только основного тона.

Пение кадансов надо ввести в систему обучения хора и постепенно переходить от простых к сложным. Хор должен уметь петь элементарные кадансы (автентические, плагальные, сложные, фригийские). Все это надо делать сначала сольфеджируя, а потом с закрытым ртом.

При исполнении и выучивании текущего репертуара руководитель обращает внимание хора на разнообразные гармонические обороты, похожие на те гармонические упражнения, которые они пели. Таким путем хор с помощью руководителя произведет элементарный гармонический анализ исполняемого репертуара. Постоянная и настойчивая работа над сознательным восприятием гармонического языка безусловно приведет к медленному, но верному воспитанию чувства гармонии.

Работа в хоре над овладением музыкальной грамотностью

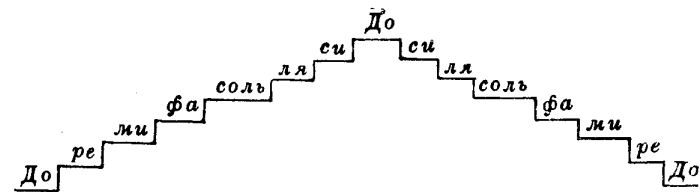
Под музыкальной грамотностью подразумевают довольно обширный круг практических и теоретических знаний. Музыкальная грамота, элементарная теория музыки, умение читать ноты с листа, элементы гармонии, полифонии и формы — все эти знания должны органически вытекать из практической работы над освоением произведений текущего репертуара. «Сначала надо уметь, а потом знать». Исходя из этого педагогического положения, работу хора по выучиванию репертуара и привитию певческих навыков нужно начинать с пения на слух. Такой способ первоначальных занятий (пение на слух) — вполне естественный в хоре и единственно возможный.

Было бы большой ошибкой начинать учебу хора с изучения нот, то есть с теории, тогда как всякая теория есть выводы из практических наблюдений и действий. Народ создал оригинальную, высокохудожественную песню, не зная нот и не имея никакого представления о ее звукоряде. Народ пел и поет на слух, вот почему начинать занятия с хором надо на слух.

Однако первоначальный метод обучения на слух не исключает возможности осваивать певческий материал вполне сознательно.

Обучение на слух нельзя превращать в механическое, бестолковое зазубривание упражнений или произведений. Ни в коем случае не может быть использован так называемый способ «натаскивания». Разумное освоение предлагаемого материала предполагает анализ его певцами хора со стороны ритма, высоты, динамики, тембра. Чтобы это было возможно, очевидно, надо внедрить в сознание певцов хора мысль о необходимости петь по нотам. Поэтому следует с первого же момента давать учебный материал в нотном изложении. Не беда, что на нотные знаки сначала не будут обращать внимания (первоначально будет занимать певцов только текст), нотные знаки все же будут оставлять небольшой след в подсознании. Среди певцов найдутся, конечно, способные люди, которые подметят связь между изображениями нотных знаков и их выполнением, что может послужить основанием для будущего пения по нотам.

Руководитель-педагог должен использовать все возможные способы, чтобы уяснить принцип наглядности в изображении нотами основных особенностей звука — высоты и длительности. Способов много. Можно, например, петь гаммы вверх и вниз, выяснив, что звуки, как по лестнице, поднимаются вверх, а потом опускаются вниз. Можно дать графический рисунок:



Все усилия начинающих учиться нотной грамоте на первых порах должны быть сосредоточены на том, чтобы заметить соответствие изменения звуков по высоте с их изображением нотными знаками.

Умение распознавать звуки по высоте не всегда и не всем дается сразу. Малоразвитые музыкально люди сначала с трудом различают звуки по высоте. Чтобы облегчить анализ звуковысотных изменений, следует фиксировать внимание учащихся на интервалах больше терции. Кварта, квинта, секста, как наиболее яркие, могут быть скорее осознаны, нежели терции или секунда. Само собой разумеется, что материалом для подобного рода анализа должен быть текущий репертуар, а не сухие и безжизненные схемы интервалов. Например, возьмем несколько фраз:

М. Глинка. Полонез

127

В данном отрывке имеются волевая и решительная кварта вверх, яркая секста, мягкие квинты вниз и взлег на октаву вверх.

Примерно в таком же роде надо делать и ритмический анализ. Самым серьезным образом и весьма настойчиво следует добиваться овладения хором метрической и ритмической стороной музыки. И то и другое может быть достигнуто не только практическим путем, но и осознано теоретически. Изображение длительности нотными знаками в достаточной мере наглядно. Неуклонное требование руководителя к певцам:

принимать активное участие в ритмическом анализе и обязательно связывать представление исполняемой длительности с ее нотным изображением — способствует развитию так называемой зрительной памяти. Во время ошибок ритмического характера, когда кто-нибудь или поспешил, или отстал, руководитель должен особенно настойчиво обращать внимание певцов на несоответствие изображения длительности с ее выполнением.

Умение различать звуки по длительности и высоте, по существу дела, есть умение читать ноты. Нельзя сказать, чтобы чтение нот было простой и доступной областью знания поющих в хоре. Для этого необходимы, с одной стороны, большой практический опыт, а с другой — разумный анализ изучаемого музыкального материала. Владение навыками в чтении нот распадается на два учебных процесса: 1) умение считать, то есть ясно и отчетливо анализировать ритмические изменения в связи с метрической пульсацией; 2) умение сознательно воспринимать и практически выполнять звуковысотные изменения. Первое, то есть «ритмическая сознательность», достигается скорее, нежели второе — ясное и отчетливое представление о звуковысотных отношениях.

Первым шагом в чтении нот будет осознание поющими нотных знаков: если нотный знак по отношению к предыдущим стоит выше, то и звук следует подать выше, хотя бы даже этот звук и не соответствовал точно тому интервалу, который изображен в нотах.

В процессе работы над выучиванием репертуара шаг за шагом приобретается способность координировать зрительные восприятия нотных знаков со слуховыми представлениями. Здесь необходим настойчивый и постоянный контроль руководителя над соответствием нотных знаков их практическому исполнению певцами хора.

Таким образом, чтению нот выучиваются в хоре на художественных примерах, при твердой убежденности в необходимости овладеть музыкальной грамотностью.

Одним из существенных моментов в процессе чтения нот является умение петь интервалы. Особенно большое значение имеет развитие зрительной памяти в закрепление ассоциаций, связанных с воспроизведением интервала голосом. Недаром говорится, что «повторенье — мать ученья». Чем чаще встречается и повторяется какой-либо интервал в связи с его начертанием, тем ассоциация зрительного восприятия с его практическим выполнением больше и больше закрепляется.

Нельзя не упомянуть и еще об одном способе закрепления ассоциаций. Имеется в виду органическая связь мелодико-ритмического рисунка с определенным текстом. Например, руководителю нужно обратить внимание на интервалы кварты,


квинты или сексты. В таком случае полезно пропеть знакомую мелодию, прикрепив указанные интервалы к определенному тексту. Одним словом, надо всячески стараться на первых порах давать конкретные примеры, анализировать их и приспособливать для достижения намеченной цели.

Можно указать и другие приемы, ведущие к постепенному осознанию процесса чтения нот. Музыкальный материал текущего репертуара можно предложить сольмизировать, то есть читать названия нот в ритме без пения, потом сольфеджировать и, наконец, попытаться записать этот знакомый материал нотными знаками. Для развития внутреннего слуха можно предложить еще следующее упражнение: петь унисоном знакомую мелодию, прервать пение вслух, продолжая мелодию мысленно, а затем, по указанию дирижера, вступить снова голосом.

Трудно и невозможно указать все способы и приемы, какие можно использовать для того, чтобы научить читать ноты. В данном случае все зависит от педагогической изобретательности руководителя и постоянной практики пения по нотам.

Элементарная теория музыки. В необходимости знания элементарной теории музыки певцом-ансамблистом, артистом хора, не может быть никакого сомнения. Всякому ясно, что сознательное, разумное освоение музыкального материала доступно в полной мере только музыкально-грамотному человеку. Весь вопрос только в том, в каком объеме певцы-ансамблисты должны знать элементарную теорию музыки.

Сведения из элементарной теории музыки следует давать в сжатом виде, но так, чтобы все разделы были пройдены и усвоены отчетливо и ясно. Знания по теории должны быть выявлены в практической, повседневной работе певца. Так, умение заметить и поправить опечатку или написанную ошиб-

ку ритмического порядка, например: $\frac{2}{4}$  (около первой

ноты недостает точки) — уже будет свидетельствовать о понимании элементарных основ ритма. Нужно добиваться ясного и отчетливого понимания строения гамм, а отсюда появится умение объяснить ключевые и случайные знаки в тех пьесах, которые приходится петь.

Одним словом, певец хора должен понимать способы записи музыкальной речи и практически твердо знать все то, с чем ему придется часто встречаться. Например, он должен твердо знать количество знаков в F-dur или D-dur и их параллелей, потому что эти тональности в его практической музыкальной жизни постоянно встречаются. Если же он увидит около ключа пять бемолей или пять диезов, то, пожалуй,

сразу не определит тональности, но подумав и вспомнив построение гамм, сможет дать правильный ответ.

Что касается интервалов, то их изолированное, оторванное от гармонических восприятий изучение едва ли целесообразно. Интервалы большой и малой терции с их обращениями должны быть весьма твердо освоены и вполне сознательно различаемы внутренним слухом.

О секундах достаточно говорилось выше. Секунды — основа мелодической устойчивости, а терции и сексты — гармонической.

Основы гармонии. Сведения из гармонии должны быть даны только в связи с анализом гармонических упражнений.

Пение арпеджио мажорного и минорного трезвучий — это уже первые моменты практического ознакомления с элементами гармонии; после них следует переходить к пению обращений, непременно отмечая в текущем репертуаре случаи звучания аккорда в основном виде и его обращении.

Пение трезвучий, соединение их, пение простых и сложных кадансов в широком и тесном расположении и в разных мелодических положениях — вот те элементарные упражнения в практической гармонии, с какими обязательно необходимо познакомить хор, претендующий на звание профессионального.

Особенно полезно пение упражнений с закрытым ртом, потому что при этом певцы имеют возможность услышать прелесть гармонии. Красота гармонических сочетаний не может не затронуть заложенного природой в человеке чувства изящного. Так постепенно будут вырабатываться из певцов хора артисты, чувствующие и понимающие высочайшее из искусств — музыку.

Элементарные кадансы из трезвучий главных ступеней пополняются побочными ступенями. Поэтому сначала поются трезвучия побочных ступеней и их обращения, а затем уже и кадансы с применением этих трезвучий.

Ознакомлению с септаккордами нужно уделить особенное внимание. Певцы хора должны ясно и отчетливо воспринимать и воспроизводить: доминантсептаккорд с его обращениями, доминантовый нонаккорд, малый вводный с обращениями, квинтсектаккорд малого септаккорда и уменьшенный септаккорд. Конечно, в практической музыкальной жизни хора встретятся и другие виды септаккорда, но для освоивших выше указанные новые септаккорды затруднений не представят.

Руководитель хора должен особенно серьезно заботиться о том, чтобы певцы хора чувствовали и слышали кадансы, поэтому необходимо всячески тренировать хор на их пении. Начинать надо с простейших, а затем следует выбирать из текущего репертуара и другие разновидности каданса.

Умение слышать кадансы способствует пониманию строе-

ния музыкального произведения. Фиксируя внимание хора на них, надо разъяснить значение кадансов как музыкальных оборотов, которые расчленяют целое на его составные части.

Далее придется коснуться формы построения музыкальных произведений. Сведения из этой области могут быть элементарны. Понятие о мотиве как движении двух-трех звуков, объединенных одним метрическим акцентом; понятие о фразе как соединении двух или нескольких мотивов; понятие о предложении как сумме двух фраз, о периоде как соединении двух предложений, наконец представление о строении двухчастной и трехчастной песни — могут считаться достаточными для пения в хоре.

Пользование партитурой. Работа в области повышения музыкальной грамотности хора, особенно в отношении анализа гармонических сочетаний и строения музыкальной речи, проходит наиболее успешно в том случае, если певцы поют не по партиям, а по партитуре. Конечно, умение пользоваться партитурами предполагает некоторую подготовку певцов в смысле их общемузыкальной грамотности, так как ставит их перед необходимостью следить не только за своей партией, но и за другими. Хор, претендующий на высокую ступень квалификации, должен петь по партитурам, и тогда он наилучшим образом сможет принять участие в творческой работе дирижера над музыкальным произведением.

Участие в хоре певцов-мальчиков и работа с ними

В недалеком прошлом все профессиональные хоры были укомплектованы так: партии басов и теноров составляли мужчины, а партии сопрано и альтов исполнялись певцами-мальчиками. По такому принципу были организованы всемирно известные русские хоры — Придворный и Синодальный.

О технической и художественной зрелости упомянутых хоров говорить не приходится; им была доступна хоровая литература во всеобъемлющем масштабе — от элементарных гармонических церковных песнопений до сложнейших партитур русских и западноевропейских композиторов.

В настоящее время у нас в Советском Союзе организовано несколько государственных хоровых училищ для профессионального обучения мальчиков-певцов.

Мальчики-певцы для хора весьма необходимы. Их голоса являются одним из ценнейших исполнительских средств по тембровому колориту, способности к идеальному строю, ансамблированию.

Для профессионального хора надо производить отбор по голосовым данным и музыкальной одаренности. К сожалению,

не часто приходится наблюдать соединение этих двух качеств. Впрочем необходимо оговориться, что дети очень часто на первых порах полностью не могут выявить ни голоса, ни музыкальности.

При отборе мальчиков можно руководствоваться приблизительно такими требованиями:

1. Тембр голоса.
2. Чистота звука, то есть голос без малейших намеков на хрипоту.
3. Диапазон голоса: а) сопрано от e_1 до g_2 или a_2 ;
- б) альт — от a до c_2 .
4. Физическое здоровье.

5. Возраст — 7—8 и в крайнем случае 9 лет. Брать для профессионального хора старше не следует, потому что «голово-вая карьера» мальчиков, к сожалению, слишком коротка.

Отбор, то есть проба голоса и музыкальных данных, ни в коем случае не должен ограничиваться одним разом. Первоначальные впечатления могут быть ошибочными. Необходимо прослушивать по нескольку раз, чтобы составить хотя бы некоторое представление о потенциальных возможностях испытуемых. Более или менее определенное суждение может быть сделано только путем наблюдения в процессе первых месяцев обучения. Надо помнить, что способности развиваются постепенно.

Работа с детьми по привитию им певческих навыков и способности петь в ансамбле

Прежде всего необходимо внушить детям, что голос — очень нежный инструмент и его необходимо беречь. Верным средством этому служит тихое пение; наоборот, громкое пение (чаще всего понимаемое как крик) неизбежно ведет к расстройству голоса. Необходимо внушить детям мысль, что состязание между собой в способности брать очень высокие звуки или, наоборот, очень низкие может повредить голосу, а то и совсем его погубить.

Прежде чем начать петь упражнения, необходимо научить как следует стоять или сидеть во время пения.

Стоять надо твердо, с носками, развернутыми почти под прямым углом. Плечи должны быть слегка оттянуты назад. Сидеть следует ровно, не сгибая спины, а руки держать или на парте или на поясе.

Процесс дыхания, как самый основной элемент пения, должен быть хорошо и толково разъяснен. Вдох нужно делать через нос, бесшумно, подымая только грудную клетку, но ни в коем случае не плечи. Вдох (набирание воздуха

в легкие) может быть медленным, постепенным и довольно скорым. При медленном вдохе получается так называемое полное дыхание, а при скором вдохе — полудыхание. Выдох — является наиболее трудным. Умение расчетливо и экономно расходовать запас воздуха в легких, брать полное дыхание и полудыхание приобретает также путем упражнений и строгим распределением моментов дыхания во время пения.

Дыхание должно быть организовано, а не беспорядочно. Элементарное правило смены дыхания перед словом, а не в середине его, должно быть прививаемо с самых первых шагов обучения.

Подача певческого закрытого звука должна быть освоена мальчиками путем подражания живому примеру. Первой мелодией, с которой надо начинать певческое воспитание детей, является мажорная гамма.

Джемс Бетс в своей небольшой книжке «Постановка голоса у детей» рекомендует пение гамм сверху вниз. Это, несомненно, имеет серьезное основание. Пение, начатое с сравнительно высокого звука, невольно заставит детей петь закрытым звуком, тем более если руководитель сам покажет, как это сделать. Можно рекомендовать такой прием: в первый момент подачи звука закрыть рот и сначала, установив высоту, подать звук на *мм.*, а потом, раскрыв рот, сформировать слог *мма*. Необходимо при этом иметь в виду еще и то обстоятельство, что иногда при пении сравнительно высоких звуков (c_2 , d_2) дети поднимают подбородок вверх, что делать нельзя. Наоборот, «правильному формированию звука помогает легкое наклонение головы вперед и легкое втягивание подбородка внутрь. Показать все это на деле, конечно, лучше всяких описаний»¹.

Пение гамм первоначально должно быть унисонным, причем надо строжайше следить за чистотой интонации, пользуясь для показа этого или голосом руководителя, или же скрипкой (фортепиано, как инструмент темперированный, не рекомендуется).

Учебный, репертуарный план должен быть составлен так, чтобы в нем были и протяжные, и подвижные песни. Первые будут вырабатывать умение петь связно, legato, вторые будут развивать гибкость и подвижность голоса.

И тот и другой материал может дать народная песня. Всемерно следует упражнять юных певцов в пении а cappella.

В профессиональном хоре мальчиков происходят ежедневные занятия по специальности (хоровое пение), а также вспомогательные по музграмоте, игре на клавишных, струнных инструментах и по общеобразовательным предметам. Из пев-

¹ Бетс Д. Постановления дитячого голосу. Х., ДВУ, 1929.

цов-мальчиков получают всесторонне образованные работники музыкального просвещения в области хоровой культуры.

Несколько слов о периоде перелома голоса (мутации) у мальчиков. Перелом голоса в огромном большинстве случаев наступает в возрасте от 13 до 15 лет. Бывают случаи, когда мутация запаздывает и детский голос держится до 16—17 лет. Во время мутационного периода голос мальчика понижается на октаву, иногда при пении или в разговоре он срывается (мальчик «ловит петухов»), петь ему неудобно, тяжело, появляется резкая охриплость и даже полная потеря голоса.

«Период мутации голоса, то есть полного перехода из детского в мужской, может длиться от нескольких недель (4—6), месяцев (3—6) до 2—3, а иногда и до 5 лет. Наиболее часто мутация у мальчиков продолжается около одного года»¹.

Довольно часто приходится наблюдать следующую закономерность при переходе детского голоса в мужской: дискант переходит в бас, альт — в тенор или баритон. Впрочем бывают исключения, которые объясняются неправильной квалификацией детского голоса, то есть мальчик, например, пел в альтовой партии, а на самом деле у него было сопрано, а не альт.

Каков должен быть певческий режим у мальчика во время мутации? В этот период рекомендуется не петь или петь очень мало.

Руководитель хора, в распоряжении которого имеются певцы-мальчики, должен зорко следить за своими питомцами, когда они по возрасту могут вступить в мутационный период. Первые признаки наступающей мутации должны быть сигналом к тому, чтобы работа над голосом была прекращена.

Здесь указан самый общий схематический план работы с детьми. Всякий знающий хормейстер-практик может на основе этого общего плана-схемы построить свой конкретный, подробный план занятий.

¹ Левидов И. И. Детское пение и охрана голоса детей. «Дом художественного воспитания детей», Л., 1935.

Глава VII

РАСПЕВАНИЕ ХОРА

Распевание хора преследует чисто практические цели. Никто не станет отрицать пользы для каждого человека физической культуры зарядки; не менее необходима вокальная зарядка для певческого коллектива.

Правильно и систематически проводимые вокальные упражнения — это своего рода школа для певцов хора по вокалу, ансамблю, музыкальной теории, гармонии, развитию внутреннего слуха, по освоению трудных мест выучиваемого репертуара. Характер упражнений может быть самый разнообразный: пение гамм в унисон, тетракордов, отрезков гамм кадансообразной формы, секвенций, хроматизмов, гармонических сочетаний (от элементарных до хроматически-видоизмененных), выполнение упражнений на все гласные и слоги, в разных динамических напряжениях, на равномерное усиление и ослабление звучания.

Весь запас упражнений надо использовать согласно требованиям текущего репертуара хора.

Несомненно, что пение мажорных и минорных гамм должно занимать ведущее место для достижения чистоты исполнения больших и малых секунд. Считая чистое пение секундами основой интонации, следует более всего использовать упражнения, в которых чередовались бы большие и малые секунды.

Тесситура упражнений должна быть доступной для всех голосов, и потому руководитель при пении гамм или секвенций должен указывать пределы каждому голосу, в особенности это касается басов и альтов.

Все унисонные и октавно-унисонные упражнения способствуют выработке ансамбля. За этим должен строго и настой-

чиво следить руководитель. Нельзя ограничиваться наблюдением только за интонацией и оставлять без внимания культуру звука и ансамбль. Петь упражнения надо свободно, ровно, используя естественную динамику.

Нельзя не упомянуть о необходимости постоянно следить за правильностью певческого дыхания. Например, гамму в одну октаву рекомендуется петь «одним дыханием» вверх и вниз половинными нотами в умеренном движении. При пении секвенций дыхание берется после каждого звена.

Упражнения на большую и малую секунды (см. пример из «Реквиема» Моцарта) сначала надо петь медленно, а затем довести темп до возможно большей скорости. В таких упражнениях певцы не только постепенно будут овладевать умением чисто интонировать секунды, но при этом и приобретать гибкость и подвижность голоса. В медленном темпе понадобится указать смену дыхания, а в более оживленном движении следует добиваться пения всего упражнения «одним дыханием».

При пении унисонных упражнений фортепиано дает только гармоническую опору, не участвуя в интонировании мелодии. Неплохо практиковать изредка пение унисонных упражнений и без фортепиано, впрочем это можно делать только после полного освоения интонаций мелодического рисунка с гармонией. Певцы должны инстинктивно почувствовать гармонию, что в значительной мере поможет им пропеть упражнение без гармонической опоры.

Гармонические упражнения поются без фортепиано и вначале с закрытым ртом. В тех случаях, когда какое-либо гармоническое сочетание хору не удается, руководитель должен приложить все усилия к овладению трудностью, проявить педагогическую изобретательность. И только если все принятые меры не дадут должного результата, тогда придется использовать фортепиано.

Гармонические упражнения можно разделить на два раздела: 1) учебно-воспитательного характера и 2) практически-целевого назначения, помогающие освоению трудных мест хоровых произведений.

Содержанием первого раздела является довольно обширный гармонический материал. Сюда входят отдельно взятые аккорды в разных мелодических положениях и расположениях, с удвоениями и без удвоений, простые и сложные кадансы, кадансы с применением хроматически видоизмененных аккордов. Все это может служить прекрасным учебно-вспомогательным средством для певцов хора. Они услышат аккордовые сочетания в неподражаемом хоровом звучании. Стройность и ансамблевая слаженность несомненно вызовут в них художественную заинтересованность, то есть залог любви к хоровому искусству.

Трудные места в хоровых произведениях могут содержать самые разнообразные препятствия для безукоризненного звучания. Интонационные и ансамблевые погрешности вызываются разными причинами. Например, неудобная тесситура, переkreщивание голосов, необычные гармонические сочетания, неудобное распределение звуков аккорда между голосами, трудноисполнимый нюанс, разная подтекстовка в партиях и т. д.

Распевание хора продолжается 15—20 минут. Хор поет гамму той тональности, в какой написано изучаемое хоровое сочинение, затем переходят к освоению в нем трудных мест.

Руководитель заранее выписывает на классной доске в виде партитуры трудное место, которое при первом знакомстве с музыкой сочинения не удалось хору. Он указывает, в чем была ошибка и что надо сделать, чтобы избежать ее. Затем хору предлагается пропеть с закрытым ртом написанный на доске отрывок. В случае неудачи приходится прибегать к сольфеджированию каждой партии отдельно, причем в процессе выучивания партий участвует весь коллектив. Перед глазами певцов должны быть партитуры.

После изучения партий приступают к пению трудного места всем хором — сначала с закрытым ртом, а потом с текстом. Если нет трудного места, то следует тренировать хор в пении аккордов и их сочетаний. Например, так: на фортепиано дается тоника пропеты гаммы. Хору предлагается задание — спеть тоническое трезвучие в тесном расположении, в мелодическом положении терции. Дается небольшая пауза на обдумывание, и затем, по знаку руководителя, хор должен дать требуемое звучание. Педагогической находчивости в подобных упражнениях представляется полный простор. Цель подобных упражнений — развитие внутреннего слуха (разумеется, что только хорошо подвинутый коллектив сможет выполнять подобного рода задания). Такие занятия с хором активизируют поющих. При этом возможны интонационные погрешности.

Сейчас же, на ходу, не прекращая пения, руководитель должен указать на неточность звучания и потребовать безукоризненной чистоты в исполнении аккордовых сочетаний. Чаще всего бывают погрешности ансамблевого порядка. И здесь надо, не останавливая пения, выравнивать звучание группы, пока не будет достигнут необходимый ансамбль.

Пение кадансов, особенно с альтерированными аккордами, должно занимать не последнее место в работе по образованию и воспитанию хорового коллектива. Настойчиво и планомерно надо знакомить хор со звучанием альтерированных аккордов. Это будет развивать у певцов гармонический слух, приучая их воспроизводить сложные звуковые сочетания.

Упражнения для распевания

1

2

3

4

5

6

Упражнение на свободное владение малыми и большими секундами:

В. Моцарт. „Реквием“
Тема из двойной фуги «Кугие»

7 Умеренно

¹ Из методических соображений фактура сопровождения упрощена.

ВОКАЛИЗЫ

Петь а саррелла в разных темпах на гласные (а, о, у, ы, и, е) и на слоги (ма, мо, му, ми, да, ди, и т. д.):

8

ТЕТРАХОРДЫ

9

Восходящий порядок

10 C-dur

Des-dur

V

D-dur
I II

III IV

V Es-dur
I

II III

IV V

E-dur
I II

III IV

F-dur
V I

II III

IV V

Ges-dur
I II

III IV V

Нисходящий порядок

11 H-dur

I II III

IV V

B-dur

I II

III IV

A-dur

V I

II III IV

V

As-dur

I II III

IV V

G-dur

I II

III IV

ХРОМАТИЗМЫ

Хор поет в унисон мелодию (3 такта); фортепиано дает гармоническую опору и модулирует (3 такта):

Fis-dur

F-dur

E-dur

Н.Т.К.

12

The first system on page 202 consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines.

The second system continues the piece, showing further development of the melodic and harmonic themes. The notation includes various rests and dynamic markings, maintaining the same key signature and rhythmic patterns.

The third system features a continuation of the musical ideas, with the upper staff showing more intricate melodic passages and the lower staff providing a steady accompaniment.

The fourth system shows a transition in the music, with the upper staff introducing new melodic motifs and the lower staff adjusting its accompaniment accordingly.

The fifth system concludes the page, featuring a final melodic phrase in the upper staff and a corresponding accompaniment in the lower staff.

The first system on page 203 continues the musical composition from the previous page, maintaining the same key signature and rhythmic structure.

The second system on page 203 shows further melodic and harmonic development, with the upper staff leading the musical ideas.

The third system on page 203 continues the piece, featuring a mix of melodic and harmonic textures.

The fourth system on page 203 shows a continuation of the musical themes, with the upper staff providing the primary melodic focus.

The fifth system on page 203 concludes the page, featuring a final melodic phrase and a corresponding accompaniment.

System 1 of the musical score on page 13. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests.

System 2 of the musical score on page 13. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music continues with complex rhythmic patterns and some rests.

System 3 of the musical score on page 13. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music continues with complex rhythmic patterns and some rests.

System 4 of the musical score on page 13. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music continues with complex rhythmic patterns and some rests.

System 5 of the musical score on page 13. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music continues with complex rhythmic patterns and some rests.

System 1 of the musical score on page 15. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests.

System 2 of the musical score on page 15. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music continues with complex rhythmic patterns and some rests.

System 3 of the musical score on page 15. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music continues with complex rhythmic patterns and some rests.

System 4 of the musical score on page 15. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music continues with complex rhythmic patterns and some rests.

System 5 of the musical score on page 15. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music continues with complex rhythmic patterns and some rests.

М. Глинка считал наиболее ценным следующее упражнение:

14

Упражнения, вырабатывающие гармоническую устойчивость:

15

Ай, во по - ле, ай, во по - ле...

Черевички

16 Украинская народная песня в обр. Л. Ревуцкого

Че - ре - вич - ки ме - ні бать - ко ку - пив,

щоб хо - ро - ший мо - ло - дець по - лю - бив.

17

Че - ре - вички ме - ні бать - ко ку - пив,

щоб хо - ро - ший мо - ло - дець по - лю - бив.

Развитие гибкости голоса и вокальной техники¹:

18 И. Гайдн „Времена года“

¹ Из методических соображений фактура сопровождения упрощена.

19

В. Моцарт., „Реквием“

Ритмические и интонационные трудности:

20

А. Бородин., „Князь Игорь“

На без - во - дья
дьям на солн - це вя - вет
цве - тик сох - чет бед - вый.

21

К. Прокофьев., „Море“

Дикий ветер визжит, не слышно из-за туч,
бездны хор загрелит вдруг зловещ, могуч, в се -
дых волнах смятенье, страх. Но
вновь мир света в солнца поля.

208

Гармонические, ансамблевые трудности:

22

Ш. Гуно., „Ночь“

23

Ш. Гуно., „Ночь“

24

Ш. Гуно., „Ночь“

* Из методических соображений длительность аккордов увеличена.

209

С. Зашу-мит верши-но-ю гус-то-ю, он
 А. Зашу-мит он, за шу-мит верши-но-ю гу-
 Т. Зашу-мит вер-ши-я-ю гу-сто-ю, он
 Б. Зашу-мит вер-ши-но-ю гус-то-ю,

гордо зашумит вер-ши-но-ю гу-сто-ю.
 -сто-ю, вер-ши-но-ю гу-сто-ю.
 гор-до, гордо зашу-мит вер-ши-но-ю гу-сто-ю.
 гордо зашумит вер-ши-но-ю гу-сто-ю.

Хроматически видоизмененные аккорды¹:

26 Ложный D7
 II ступень в мажоре

ув³₄ дв.ув³₄

Ложный ум.7

3 5

II ступень в миноре
 Ложный D7

6 ув³₄

IV ступень в мажоре
 Ложный вводный 7

ув.6 дв.ув.⁵₆

IV ступень в миноре

ув.6 ув.⁵₆

¹ В этих упражнениях автор использует терминологию, предложенную Н. А. Римским-Корсаковым в учебнике гармонии.

Музыкальные примеры для задания тона по камертону ля:

Ре# (Фа#)

Ля# (До#)

Ре (Фа)

Соль (Сиб)

Музыкальные примеры для задания тона по камертону ля:

До (Минор) (Миb)

Фа (Мажор) (Ляb)

Сиб (Реb)

Миb (Сольb)

Ляb (Доб)

Задание тона по камертону ля:

29

Ля (До)

Ми (Соль)

Си (Ре)

Фа# (Ля)

До# (Ми)

Соль# (Си)

Музыкальные примеры для задания тона по камертону ля:

Ре# (Фа#)

Ля# (До#)

Ре (Фа)

Соль (Сиб)

Музыкальный фрагмент, состоящий из пяти голосов: Сопрано (Do), Альта (Фа), Тенора (Сиb), Баса (Миb) и Баса (Ляb). Каждый голос имеет две строки нотного записи. Над нотами в некоторых местах стоят буквы 'Д' и 'Т' в рамках, что может означать дирижерские жесты или ритмические обозначения.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Таковы важнейшие этапы формирования квалифицированного хорового коллектива. Это сложный и длительный процесс, протекающий годами, в течение которых хоровой коллектив приобретает безупречную чистоту интонации, ансамблевую слаженность, ясную дикцию, ритмическую легкость и четкость, тонкость динамической и агогической фразировки, яркое, выразительное исполнение.

Приобретая разностороннее техническое мастерство, хор и его руководитель должны всегда иметь в виду, что техника лишь средство для раскрытия идейно-художественного содержания исполняемых произведений.

БИБЛИОГРАФИЯ

На русском языке

1. А. И. Анисимов. Работа с самодеятельным хором. «Искусство», Л., 1938.
2. Б. В. Асафьев. Русская музыка от начала XIX столетия. «Academia», М.—Л., 1930.
3. В. А. Багадуров, Н. Д. Орлова, А. А. Сергеев. Начальные приемы развития детского голоса. АПН РСФСР, М., 1954.
4. Н. Брюсова. Как учить и учиться музыкальной грамоте. Музгиз, М., 1931.
5. В. Булычев. Хоровое пение как искусство. «Московская симфоническая капелла», М., 1904.
6. А. Гребнев. Как вести хоровую работу в клубах. Госиздат, М., 1925.
7. Н. Демьянов. Школа хорового пения. Музгиз, М.—Л., 1939.
8. Г. А. Дмитриевский. Хороведение и управление хором. Музгиз, М., 1948.
9. Г. А. Дмитриевский. Хрестоматия по хоровому дирижированию. Музгиз, М., 1953.
10. А. Егоров. Основы хорового письма. «Искусство», Л., 1939.
11. А. Егоров. Теория и практика работы с хором. Музгиз, М.—Л., 1951.
12. Ф. Ф. Заседателев. Научные основы постановки голоса. Музгиз, М., 1937.
13. В. Золотарев. Фуга. Музгиз, М., 1952, 1956.
14. А. Илюхин. Что такое ноты и как ими пользоваться. Музгиз, М.—Л., 1947.
15. Ю. Келдыш. История русской музыки. Музгиз, М., 1948—1954.
16. Н. Ковин. Управление хором. Журнал «Хоровое и регентское дело», Петроград, 1915.
17. С. Кротков. Самодеятельный хоровой коллектив. Профиздат, М., 1952.
18. И. И. Левидов. Детское пение и охрана голоса детей. «Дом художественного воспитания детей», Л., 1935.
19. И. И. Левидов. Охрана и культура детского голоса. Музгиз, Л.—М., 1939.
20. Т. Ливанова. История западноевропейской музыки. Музгиз, М., 1939.

21. Т. Ливанова, М. Пекелис, Т. Попова. История русской музыки. Музгиз, М., 1940.
22. Е. Линева. Музыкальная грамота. Изд. Юргенсона, М., 1905.
23. Д. Локишин. Выдающиеся русские хоры и их дирижеры. Музгиз, М., 1953.
24. А. А. Луканин. Начало двухголосного пения в школе. АПН РСФСР, М., 1955.
25. Любимова, Рацкая, Шухман. Хоркружок в рабочем клубе. «Молодая гвардия», М., 1925.
26. С. М. Любский. Двухголосное пение в школе. АПН РСФСР, М., 1950.
27. М. Львов. А. В. Нежданова. Музгиз, М., 1946, 1952.
28. А. Маслов. Методика пения в начальной школе. М., 1913.
29. И. Пономарьков. Методическое пособие для руководителей хоровых кружков в средней школе. ЧД ХВД, М., 1939.
30. Э. Праут. Фуга. Музгиз, М., 1922.
31. К. Птица. Очерки по технике дирижирования хором. Музгиз, М.—Л., 1948.
32. А. А. Сергеев. Воспитание детского голоса. АПН РСФСР, М., 1950.
33. Ю. Тимофеев. Руководство для начинающего дирижера. Музгиз, М., 1933.
34. П. Г. Чесноков. Хор и управление им. Музгиз, М., 1952, 1961.

На украинском языке

1. Л. Архімович, М. Гордійчук. М. В. Лисенко, Життя і творчість. «Мистецтво», К., 1952.
2. А. Бабій. Мистецтво хорового співу. ДВОУ, К., 1937.
3. Д. Бегс. Постановлення дитячого голосу. ДВУ, Х., 1929.
4. В. Дяченко. М. Д. Леонтович. «Мистецтво», К., 1950.
5. М. Д. Леонтович. Збірка статей і матеріалів. АН УРСР, К., 1947.
6. М. В. Лисенко. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм. «Мистецтво», К., 1955.
7. Д. Падалка. Хор Київського ордена Леніна політехнічного інституту. «Мистецтво», К., 1951.
8. К. Пігров. Організація хорового співу в робітничому клубі. ДВОУ, Х.—О., 1931.
9. М. Хомичевський. Посібник для керівника самодіяльного хору. «Мистецтво», К., 1960.

СОДЕРЖАНИЕ

Константин Константинович Пигров (<i>очерк жизни и творческой деятельности</i>)	3
<i>Глава I. Общее понятие о хоре</i>	
Типы хоров в зависимости от состава голосов	21
Виды хоров по числу самостоятельных партий (реальных голосов) и способу исполнения	21
Разновидности хоров Советского Союза	23
Хоровые голоса, их объем и краткая характеристика	25
Виды хоров и их диапазоны	29
Звуковой объем хоровых коллективов	34
Вопросы организационной работы в хоре	35
Примеры из литературы для хоров различных видов	38
<i>Глава II. Интонация и строй</i>	
Мелодический (горизонтальный) строй	41
Гармонический (вертикальный) строй	54
<i>Глава III. Ансамбль</i>	78
Обзор главнейших аккордов с точки зрения хорового ансамбля	82
Ансамбль в зависимости от вида фактуры хоровых произведений	99
<i>Глава IV. Воспитание дирижера хора</i>	130
Подготовка дирижера к занятиям с хором	131
<i>Глава V. Практическая работа хормейстера</i>	143
Техника управления хором	144
Условия для работы с хором	147
Способы выучивания хорового произведения	149
Разучивание двухголосных сочинений	151
Разучивание многоголосной музыки	156
<i>Глава VI. Воспитание хорового певца-ансамблиста</i>	164
Требования к певцу хора	164

Работа над развитием голоса	168
Работа над развитием чувства ритма	171
Работа над развитием гармонического чувства	176
Работа в хоре над овладением музыкальной грамотностью	178
Участие в хоре певцов-мальчиков и работа с ними	183
Работа с детьми по привитию им певческих навыков и способности петь в ансамбле	184
<i>Глава VII. Распевание хора</i>	<i>187</i>
Упражнения для распевания	190
Задавание тона	210
Задавание тона по камертону <i>до</i>	211
Задавание тона по камертону <i>ля</i>	213
<i>Заключение</i>	<i>214</i>
<i>Библиография.</i>	
На русском языке	215
На украинском языке	216