

Вл. Соколов

*Работа
с
ХОРОМ*



Вл. Соколов

Работа
с
ХОРОМ

*Второе издание,
переработанное
и дополненное*

*Рекомендовано Управлением учебных
заведений и научных учреждений
Министерства культуры СССР
в качестве учебного пособия
для учащихся музыкальных училищ*

Москва · Музыка · 1983

ВВЕДЕНИЕ

Роль руководителя хора в создании коллектива и обеспечении творческого роста огромна. Конечно, большое значение имеет музыкальная культура дирижера, природные данные, способности к дирижированию. Но важно также присутствие у дирижера качеств, необходимых вообще для руководителя коллектива, руководителя группы людей, объединенных во имя достижения определенной цели. Здесь имеется в виду умение правильно организовать учебный или репетиционный процесс, умение донести до певцов хора творческую задачу и главное — достаточное количество силы воли, чтобы настойчиво и непреклонно добиваться решения этой творческой, художественно-исполнительской задачи. Таким образом, волевые качества дирижера хора — непременное условие успешной его деятельности.

Достоверно также, что дирижер обязан хорошо знать природу человеческого пения и ясно представлять себе весь сложный и трудный процесс работы с хором. Этим вопросам и посвящено данное учебное пособие.

Следует сказать о структуре книги, о порядке и содержании глав.

I глава — "Понятие о хоре". В ней сообщаются краткие сведения о хоре, его составных частях и о тех качествах, которые создают условия для существования хора как художественно-исполнительского коллектива.

II глава — "Вокально-хоровая техника". Здесь обоснованы основные техники в хоровом исполнительстве, разобраны приемы овладения основными вокально-хоровыми навыками, а также приложены упражнения для хора.

III глава — "Средства художественной выразительности". В этом разделе раскрывается термин "выразительное исполнение" и определяется значение отдельных элементов художественного исполнения, объединенных понятием "средства художественной выразительности".

IV глава — "Средства и приемы управления хором" — посвящена подробному рассмотрению понятия "техника дирижирования" как важного фактора в работе дирижера с хором на всех стадиях — от начальной репетиционной работы до концертного исполнения. В этом разделе подчеркивается важность для дирижера владения техникой дирижирования, обуславливающей высшее мастерство хормейстера — дирижера и художника-исполнителя.

V глава — "Репертуар и работа над хоровым произведением". В ней помещены рекомендации по отбору репертуара, составлению программ концертных выступлений хора. В этой главе изложены основные методы работы над произведением вообще и приведен конкретный пример работы над конкретным хоровым сочинением.

Соколов Вл.

С59 Работа с хором: Учеб. пособие. 2-е изд., перераб., доп. М.: Музыка, 1983 г., илл., нот.

В книге известного советского хормейстера рассматривается круг вопросов, связанных с определением хора как художественно-исполнительского коллектива, даются рекомендации по управлению хором. Пособие предназначается для учащихся дирижерско-хоровых отделений музыкальных училищ; может быть использовано руководителями хоровых коллективов в качестве практического и методического руководства. Первое издание вышло в 1967 г.

С 4905000000 — 400 518 — 83
026 (01) — 83

Хочется обратить внимание читателя на некоторые особенности распределения материала в книге.

Так, в особую главу вынесены вопросы, связанные с исполнительской стороной деятельности хора. Это — "Средства художественной выразительности". Каждая из пяти глав, составляющих книгу, представляет собой самостоятельный очерк, в котором рассматриваются те или иные стороны методики хорового дела.

Некоторые понятия, как, например, "нюанс", "ансамбль", "дикция" и др., упоминаются во всех очерках книги. Это происходит оттого, что каждое из них рассматривается с той позиции, которая определена названием главы. Так, о нюансе речь идет в первой главе — "Понятие о хоре", где перечисляются признаки, определяющие хор как творческий, художественно-исполнительский коллектив. Во второй главе — "Вокально-хоровая техника" — говорится о том, как вокально-технические средства могут быть применены для достижения того или иного нюанса; приведены примеры упражнений для развития у хора навыков нюансировки. В третьей главе "Средства художественной выразительности" — нюанс рассматривается как необходимый элемент выразительного исполнения хорового произведения; приводятся примеры разнообразного применения нюансов в случаях различной трактовки художественного образа всего произведения, а также отдельных его частей. В четвертой главе — "Средства и приемы управления хором" — даются рекомендации, как дирижерскими приемами, то есть средствами дирижерской техники, добиться того или иного нюанса. В пятой главе — "Репертуар и работа над хоровым произведением" — при анализе исполнительского плана хорового произведения приводятся наглядные примеры применения нюанса в данном конкретном произведении.

В главе "Понятие о хоре" дается теоретическое объяснение понятия "ансамбль" — одного из важнейших элементов хорового исполнения. В главе "Вокально-хоровая техника" предлагаются практические приемы достижения ансамбля. В главе "Средства художественной выразительности" раскрывается роль ансамбля в процессе художественно-выразительного исполнения песни. В главе "Средства и приемы управления хором" излагаются приемы дирижерской техники, помогающие установлению ансамбля во время исполнения песен, а также на репетициях.

1. Понятие о хоре

Что такое хор

Существует распространенное мнение, что любая группа случайно собравшихся людей, поющих вместе песни, представляет собой хор. С точки зрения хороведческой науки это неверно. Такое исполнение песни можно назвать бытовым или массовым пением. В качестве же художественно-исполнительского коллектива хор должен обладать рядом специфических признаков.

Хором называется такой коллектив, который в достаточной мере владеет техническими и художественно-выразительными средствами хорового исполнения, необходимыми для передачи мыслей, чувств, идейного содержания, которые заложены в произведении.

Партии хора и голоса, составляющие их

Хор — это, прежде всего, организованный коллектив поющих людей, в котором обязательно должно быть несколько различных групп голосов, называемых партиями. Партии группируются по характеру звучания и диапазону голосов.

Высокие женские голоса называются **сопрано**.

Низкие женские голоса — **альты**.

Высокие мужские голоса — **тенора**.

Низкие мужские голоса — **басы**.

Высокие детские голоса — **сопрано**¹.

Нередко каждая партия делится на две группы: такое деление называется *divisi*. В этих случаях более легкие (высокие) голоса составляют первую группу, остальные (низкие) — вторую группу.

Хоровая партитура

Для записи хорового произведения существуют общепринятые правила, благодаря которым мелодическая линия каждой партии отчетливо видна. Это достигается разными способами. Чаще всего каждая партия записывается на отдельной нотной строке. Практикуется также такой способ, при котором на одной строке помещают две, а иногда и более, партии; это зависит от состава хора и от сложности фактуры хоровых произведений.

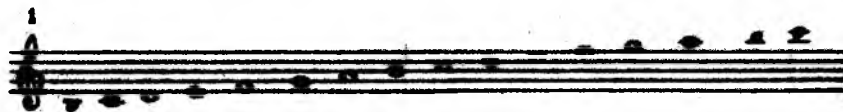
Запись тем или иным общепринятым способом хорового сочинения носит название хоровой партитуры².

¹ Высокие голоса мальчиков иногда называют **дискантами**.

² См. Приложение.

Характеристика хоровых партий

Партия сопрано характеризуется высоким, подвижным, легким и светлым звучанием. Роль партии сопрано в хоре очень велика. Чаще всего, особенно в хоровых произведениях гармонического, аккордового склада, ей поручается исполнение ведущей мелодии произведения. Наиболее распространенный диапазон (объем звуков от самого низкого до самого высокого) сопрановой партии — от до первой октавы до ля второй октавы³:



В случаях разделения партии на два голоса (divisi) группа, исполняющая верхний голос, называется: первые сопрано, нижний — вторые сопрано.

Приведем примеры из хоровой литературы, характеризующие партию сопрано.

Сопрано исполняют основную мелодию произведения:

2 Оживленно

Русская народная песня «Ай во поле липенька»
Обработка Н. Римского-Корсакова

C. Ай, во по - ле, ай во по - ле,

A.

T.

B.

³ Здесь, как и в других примерах, затупенными нотами отмечены звуки, которые практически в данных партиях встречаются редко.

ay vo po - le li - pen' - ka, ay vo po - le li - pen' - ka,

ay vo po - le li - pen' - ka, ay vo po - le li - pen' - ka,

Пример на divisi:

3 [Moderato]

Вик. Калинников. Солнце, солнце встает

C. (divisi) Соли - це, соли - це вста - ет, за - шеп - та - ли ку -

A. Соли - це, соли - це вста -

T. Соли - це, соли - це вста -

B.

- сты, и от счас-тя в лу-гах про-сле-зи-лись цве-
-ет, за-шеп-та-ли ку-

Партия альтов отличается более низким, плотным, насыщенным звучанием. В женском двухголосном хоре альты часто выполняют роль второго голоса или нижнего подголоска. В смешанном хоре альты — средний голос, но иногда он выполняет ведущую роль, исполняя мелодию. Диапазон альтовой партии — от ля малой октавы до ре второй октавы:

4

В случаях разделения партии на два голоса группа, исполняющая верхний голос, называется: первые альты, исполняющая нижний — вторые альты.

Партию альтов могут характеризовать следующие примеры из хоровой литературы:

5 Andante

C. *sempre legato e dolce*

A. Там под зной-ным не-бом

А. Бородин. Половецкие пляски из оперы «Князь Игорь»

Пример на divisi:

6

Русская народная песня «Пойду ль я, выйду ль я»

Обработка А. Гречанинова

Умеренно вначале, постепенно ускорения к концу

С. 

А. (div.) 

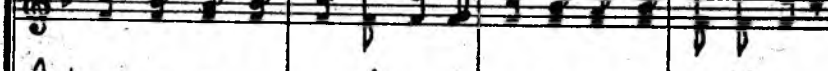
Т. 

Б. 

Пой - дуль я, вый - дуль я, да пой - дуль я, вый - дуль я, да









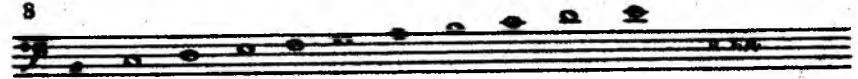
во дол, во до - ли - нуш - ку, да во дол, во ши - ро - ку - ю.

Партии теноров присуще подвижное, легкое звучание. Но голоса этой партии в то же время отличаются твердостью и силой. В смешанном хоре тенор — средний голос партитуры, но иногда он выполняет роль ведущей партии, исполняя мелодию самостоятельно или вместе с сопрано. Диапазон теноровой партии — от до малой октавы до ля первой октавы.

Т 

Теноровая партия обычно записывается в скрипичном ключе, а звучит октавой ниже. Иногда она нотируется в басовом ключе и в этом случае звучит так, как написано:

8



В случае разделения партии теноров на два голоса группа, исполняющая верхний голос, называется: первые тенора, исполняющая нижний — вторые тенора.

Следующий пример иллюстрирует теноровую партию, исполняющую основную мелодию произведения:

Д. Шостакович. Десять поэм для хора
«При встрече во время пересылки»

Умеренно

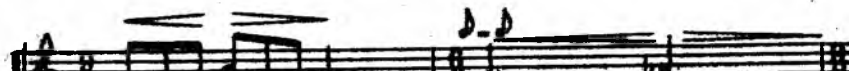
С. 


А. 

Т. 


Б. 

Мы моя - ча гля - де - ли друг дру - гу в гла - за









сквозь злу - ю ре - шет - ку за -

- го - на, у ней на рес - ни - цах го -

- ре - ла сле - за, в мол - ча - ньи я сдер - жи - вал сле - зы. И

ritenuto cresc.
cresc.
cresc.
mf

Пример на divisi:

10

Meno mosso

М. Коваль. Веснянка

Час - тый, теп - лый дож - ди - чек, у - па - ди!

mf

Час - тый, теп - лый дож - ди - чек, у - па - ди!

mf

На по - ля, на о - го - ро - ды у - го - ди!

mf

у - го - ди, у - го - ди, у - го - ди!

f

11 Умеренно М. Николитов-Иванов. О лебеди белой

Партия басов обычно является фундаментом хора, его основой. Она характеризуется силой, мощью; в то же время ей присуща и мягкость звучания. Нередки случаи, когда басам поручается исполнение мелодий произведения; в мужском двухголосном хоре партия басов выполняет роль второго голоса. Диапазон басовой партии — от фа — соль большой октавы¹ до ре первой октавы:

В случае разделения партии на два голоса группа, исполняющая верхний голос, называется: первые басы (или баритоны), исполняющая нижний — вторые басы.

4 В практике весьма редко применяются еще более низкие басовые ноты. Исполняющие их певцы называются октавистами.

12 Moderato Н. Римский-Корсаков. Кор из оперы «Царская невеста»

В примере 14 басовая партия (divisi) является фундаментом хора:

[illegible]

го-душ-ка, во мой зе-лен сад.

Пример на исполнение басами ведущей мелодии:

15 [Скоро] Русская народная песня «На горюшке, на горе»
Обработка О. Коловского

ой, ой, ой, за ко-пе-еч-ный ка-лач, за ка-лач, за ка-лач, хо-ди бра-во, за ка-лач.

Голоса детского хора примерно соответствуют голосам женского хора. Отличие заключается в величине диапазона (у детских голосов он несколько меньше), а также в характере звучания: детские голоса более звонкие и светлые, нежели женские.

Диапазон сопрановой партии детского хора — от до первой октавы до соль второй октавы, альтовой партии — от ля малой октавы до ре второй октавы:

Приведем примеры, характеризующие эти партии:

Японская песня «Цикада»
Мелодия Утидо Ёсинао
Обработка В. Соколова

18 Подвижно *mp*

Кто там? Кто там? Кто стре-ко-чет под кус-том? Ах, э-то звон-ка-я ци-ка-да, ма-лень-ка-я, звон-ка-я ци-ка-да.

ка- да,
ма- лень- ка- я, звон- ка- я ци-
прят- ся в те- ни гус- то- го са- да,
ка- да в те- ни гус- то- го са- да,
и с ут- ра до но- чи все стре- ко- чет
под кус- том!
замедлить
и с ут- ра до но- чи все стре- ко- чет под кус- том!

19

Не очень быстро, весело

3. Компанеев. Картошка

Кто, дру- зья, не ел кар- тош- ку,
раз- ло- жие ко- стер в пу- ти? Кто, дру- зья, не

18

ел кар- тош- ку, раз- ло- жие ко- стер в пу- ти, ко-
стер в пу- ти, ко- стер в пу- ти? Эх, кто дру- зья, не
ел кар- тош- ку, раз- ло- жие ко- стер в пу- ти?

Типы хоров

Т и п хора определяется в зависимости от того, какие партии его составляют.

Хор, состоящий из женских голосов, называется о д н о р о д н ы м ж е н с к и м хором:

20

Andante con moto

П. Чайковский. Без поры да без времени

Без по-ры да без вре-ме-ни сох-нет в па-ле му.

19

Ах - ти! Ты, трав - ка мо - я, Ах -
- ра - вуш - ка.
Ах - ти! Ах -

Хор, состоящий из мужских голосов, называется о д н о р о д - н ы м м у ж с к и м х о р о м:

21 Умеренно М. Коваль. Ильямень-озеро
Слова М. Матусовского

Т.
Б.

1. Ут - ром за - во - ди под - мо - ро - зи - ло, и рас -
(2.) под - ня - лись ис - по - ли - на - ми, не - пре -
на - ше о - зе - ро, Иль мень -
ле - ген - дар - ны - е и бы -
ки ну лось в даль и шар
- клон - ны - е. Как всег - да,
о - зе - ро, слов - но се - вер - ный бо - га -
- лин - ны - е древ - не рус - ски - е го - ро -

20

- тырь.
- да.
- тырь, слов - но се - вер - ный бо - га - тырь,
- да, древ - не рус - ски - е го - ро - да,
бо - га - тырь,
го - ро - да.

Хор, состоящий из детских голосов (мальчиков и девочек младшего и среднего возраста), называется д е т с к и м х о р о м:

Русская народная песня «Журавель»
Обработка В. Соколова

22 Быстро

Жу - ра - вель, жу - ра - вель, дол - го - но - гий
жу - ра - вель ко - но - пель - ку щип - лет. По - ва -
- дил - ся жу - ра - вель, жу - ра - вель, на зе -
- ле - ну ко - но - пель, ко - но - пель, та - кой, та - кой

21

Хор, состоящий из мужских и женских (или детских) голосов, называется **с м е ш а н н ы м** хором:

23 *Moderato mosso* П. Чайковский. Не кукушка во сыром бору

Следует отметить, что под понятием "тип хора" подразумевается прежде всего **к о л л е к т и в**, который может исполнить хоровую партитуру, соответствующую его составу. Но часто понятие "тип хора" переносится и на произведение, написанное для данного **с о с т а в а** хора. И то и другое понимание этого термина допустимо и правильно.

Количественный состав хоров

Четыре партии голосов — сопрано, альт, тенор, бас — могут представлять собой хор, если количество певцов в каждой партии будет примерно одинаковым. Самое меньшее число голосов в партии хора должно равняться трем. В этом случае при исполнении продолжительного звука один из певцов может сменить дыхание, в то время как

голоса остальных двух будут продолжать звучать. Благодаря этому сохраняется основной признак хорового пения — коллективность. При наличии же двух певцов в партии в момент взятия дыхания одним из них продолжает звучать только один голос, что противоречит принципам коллективности⁵. Таким образом, минимальным составом для смешанного хора нужно считать 12 человек:

$$C.3 + A.3 + T.3 + B.3 = 12$$

Подобный смешанный хор, а также однородные хоры (мужские, женские или детские) с минимальным количеством певцов в каждой партии правильнее называть **во к а л ь н ы м а н с а м б л е м**:

$$C.3 + A.3 = 6;$$

$$T.3 + B.3 = 6$$

Более полноценным является удвоенный состав хора в количестве 24 человек — так называемый **м а л ы й х о р**⁶. Помимо усиления звучности партий при таком количестве певцов возможно разделение каждой партии на две группы, то есть *divisi*:

$$C.6 + A.6 + T.6 + B.6 = 24$$

При соответственном и равномерном увеличении всех партий количество певцов в хоре может достигнуть 100 — 150 и более человек.

При благоприятных условиях могут быть созданы хоры в несколько сотен и даже тысяч человек. Так, на праздниках песни, особенно в Прибалтийских советских республиках, а также в Москве, Ленинграде, Свердловске, Краснодаре и других крупных центрах СССР многотысячные хоры успешно исполняют сложные хоровые произведения.

В условиях художественной самодеятельности не всегда можно добиться полного количественного соответствия голосов в хоре. Поэтому вполне допустимы и другие комбинации голосов. Часто в самодеятельном хоре количество женских голосов превышает мужскую группу. Если при этом певцы малоопытны и мужские голоса трудно разделить на высокие и низкие, их можно объединить в одну партию, поручив ей самостоятельную роль в хоре.

24 *Умеренно* Однозвучно гремит колокольчик
Обработка В. Соколова

⁵ См.: Чесноков П. Хор и управление им. — М., 1960.

⁶ Термин П. Г. Чеснокова. В последнее время для обозначения хора с небольшим количеством человек принят термин "камерный хор".



Элементы хорового исполнения

Наличие необходимых партий в хоре, достаточное количество певцов в нем, а также определение жанрового профиля при его организации еще не дают права коллективу считать себя хором в полном смысле этого слова. Хор должен обладать определенными признаками, характерными для него как для художественно-исполнительского коллектива. Назовем эти признаки элементами хорового исполнения.

Каковы же эти элементы?

Ансамбль. Прежде всего — способность всех певцов петь одновременно, то есть вместе, как один, начинать песню и кончать ее, одновременно произносить слова во время пения, брать дыхание в указанном месте, переходить от пения в быстром темпе к медленному и от медленного к быстрому. Этот элемент хорового исполнения называется **ритмическим ансамблем**.

Необходимо также, чтобы певцы каждой партии и всего хора пели одинаково громко или одинаково тихо в тех местах песни, где этого требует ее музыкальное содержание. Такая способность отдельных певцов не выделяться среди массы других голосов обеспечивает ровное по силе звучание всего хора. Данный элемент хорового исполнения называется **динамическим ансамблем**.

Строй. Певцы хора должны исполнять свои партии правильно, не фальшивя, или, как принято говорить, чисто интонировать. Уме-

ние каждого певца петь чисто обеспечивает чистое интонирование и всего хора. Такой элемент хорового исполнения называется **строем**.

Нюансы. Выразительное исполнение произведения предусматривает различную силу звучания отдельных его мест, разные оттенки звучности. Этот элемент хорового исполнения называется **нюансами**.

Дикция. Огромное значение в хоровом пении имеет литературный текст. Неясное произнесение слов участниками хора затрудняет восприятие слушателями содержания песни. Мелодия и текст в песне неразделимы, поэтому певцам следует особенно внимательно относиться к тексту исполняемого произведения, уметь произносить его четко и ясно. Этот элемент хорового исполнения называется **дикцией**.

Перечисленные признаки хорового исполнения — **ансамбль** (ритмический и динамический), **строй**, **нюансы**, **дикция** — лишь в своей совокупности создают условия, при которых хор может быть назван художественно-исполнительским коллективом. В самом деле, попробуйте представить себе пение хора, лишенное хотя бы одного из тех признаков, о которых мы здесь говорили. Предположим, хор поет дружно, как один (в ансамбле), не фальшивя (с хорошим строем), с разнообразной силой звучания (с нюансами), но певцы неясно произносят слова (у хора плохая дикция). Слушателей не удовлетворит такое исполнение, потому что, не разбирая слов, они с трудом смогут понять содержание песни.

Если хор, обладая хорошим ансамблем, строем, дикцией, от начала до конца песни будет петь одинаковой силой звука, без нюансов, он утомит слушателей скучным, однообразным исполнением. Нередко хор обладает хорошим строем, дикцией и нюансировкой, но отдельные певцы выделяются силой своего голоса, то есть поют недружно, не соблюдая ансамбля. Это также нарушит художественность и выразительность исполнения.

И, наконец, если хор будет петь в ансамбле, с хорошей дикцией, с нюансами, но фальшиво, то есть не будет держать строя, то такое пение также не удовлетворит слушателей.

Разумеется, элементы хорового исполнения не возникают сразу после создания хорового коллектива. Они приобретаются в длительном процессе учебно-воспитательной и творческой работы. Было бы ошибкой думать, что приобретенные качества остаются неизменными. Неверно также предполагать, что хорошо организованный хор, как хороший музыкальный инструмент, требует лишь небольшой настройки через определенные промежутки времени. Для достижения, сохранения и совершенствования этих качеств коллектив должен работать повседневно и неустанно.

Расстановка хора

Для успешной работы хора немаловажное значение имеет определенная расстановка партий во время репетиций и концертных выступлений, привычная как для руководителя, так и для певцов. Необходимо, чтобы на репетициях расположение хора было обязательно таким же, как и во время выступлений.

Существуют различные способы расстановки. Целесообразнее расположить хор в виде полукруга, так как при этом достигается наиболее концентрированное звучание:

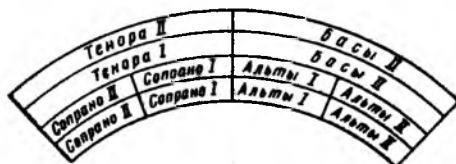


Рис. 1. Смешанный хор

На следующих рисунках приводятся схемы других возможных вариантов расстановки хоров:



Рис. 2. Смешанный хор

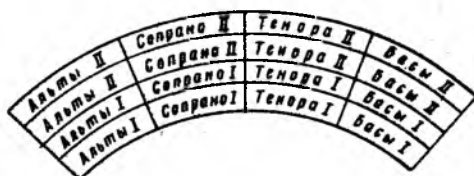


Рис. 3. Смешанный хор



Рис. 4. Женский (или детский) хор

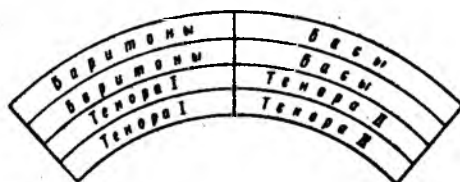


Рис. 5. Мужской хор

II. Вокально-хоровая техника

Руководитель хора, поставивший перед собой задачу научить певцов правильно петь, должен постоянно стремиться к совершенствованию всех необходимых для хора качеств. Навыки, обеспечивающие хору хороший ансамбль, строй, дикцию, нюансы, называются вокально-хоровой техникой.

Значение вокально-хоровой техники

Хорошая вокально-хоровая техника обеспечит хору достаточный высокий уровень исполнения хорового произведения. Часто можно наблюдать, как хор со слабо развитой вокально-хоровой техникой, стремясь за исполнение трудного произведения, не справляется с этой задачей. Даже тогда, когда певцы хора хорошо поняли, прочувствовали и полюбили то или иное произведение, хор не сумеет выразительно его исполнить при отсутствии или при плохом качестве ансамбля, строя, дикции, нюансов, то есть в том случае, если он не владеет вокально-хоровой техникой.

Понимание произведения и большая любовь к нему певцов хора является, конечно, важным условием для хорового исполнения, но они не заменят тех навыков, которые необходимы для выявления художественного замысла произведения. Поэтому хор должен регулярно работать над развитием и совершенствованием вокально-хоровой техники. Прежде всего каждому певцу необходимо постоянно работать над состоянием голосового аппарата. Небрежное отношение к своему голосовому аппарату — крикливое пение, чрезмерное перенапряжение голосовых связок — нередко приводят к порче голоса и затрудняют вокальную работу в хоре.

Очень важно, чтобы певцы понимали разницу между громким пением и криком, между тихим пением и тусклой звучностью хора.

Дыхание — основа вокально-хоровой техники

Основой вокально-хоровой техники является правильное дыхание. Известно, что даже при наличии хороших голосов хор не выявит всех своих возможностей, если певцы не будут владеть дыханием.

Как же надо добиваться правильного дыхания?

Прежде всего при пении необходимо стоять или сидеть (во время репетиций) прямо, не сутулясь, без напряжения. Вдох при этом нужно делать быстро, но спокойно, не суетливо, не поднимая плеч.

При соблюдении этих условий у певца вырабатывается наиболее распространенный и, как показывает практика, правильный прием

дыхания. Этот прием, называемый нижнереберным, заключается в том, что при вдохе воздух, проникая в легкие, нажимает на диафрагму и нижние ребра и раздвигает их:

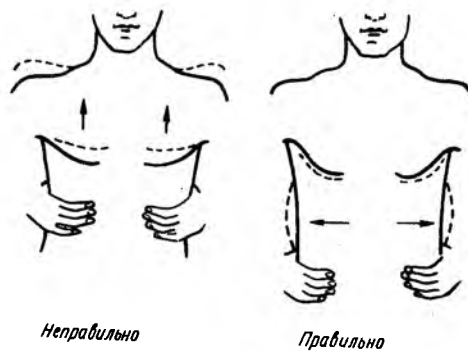


Рис. 6

После быстрого, но не суетливого вдоха перед началом пения дыхание надо на мгновение задержать. Эта задержка организует певческий аппарат певцов и способствует одновременному началу пения. Задержка дыхания длится одно мгновение и является как бы частью процесса вдоха.

Выдох при пении нужно делать медленно, экономно, равномерно. Очередное дыхание необходимо брать до того, как запас воздуха в легких будет исчерпан до конца.

Разумеется, для неопытных певцов одного объяснения этого приема дыхания будет недостаточно — его надо практически показать, а главное, дать возможность певцам ощутить эффективность этого процесса самим, на своем опыте. Необходимо также научить певцов контролировать правильность дыхания. Рекомендуется простой, общепринятый способ контроля, при котором певец, положив руки на нижние ребра, может явственно ощутить физический процесс их расширения (см. рис. 6).

Для закрепления навыков нижнереберного дыхания полезны проделать ряд практических упражнений. Такие дыхательные упражнения можно делать и без пения. Например, сделать быстрый вдох и задержать его не на мгновение, а на более долгое время, сохраняя при этом принятое при вдохе правильное положение корпуса.

Собственно дыхание как вокально-технический прием состоит из трех главных элементов: вдоха, мгновенной задержки дыхания и выдоха. Вдох имеет большое значение для пения, но не менее важна и задержка дыхания, непосредственно мобилизующая весь голосовой аппарат певца к началу пения. Самым же главным моментом в процессе пения, несомненно, является выдох. Выдох должен быть совершенно спокойным, без всякого намека на насильственное "выталкивание" взятого в легкие воздуха. Отсутствие контроля за процессом выдоха часто приводит к форсированию звука, детонации.

По поводу того, как пользоваться дыханием, следует вспомнить

советы многих мастеров пения, которые рекомендуют, например, делать вдох, как бы ощущая при этом нежный запах цветка, а выдох так, чтобы пламя свечи, расположенное у рта, не шелохнулось.

Чтобы научиться экономно расходовать дыхание при пении, нужно перейти к упражнению, тренирующему выдох. Для этого надо делать выдох, считая про себя вначале до пяти-шести, а затем увеличивая счет до десяти. Для более ясного ощущения этого процесса выдох можно сделать на каком-нибудь шипящем или свистящем звуке, например с, з, ш, щ. Гласные звуки (например, а, э, у) должны распеваться в среднем регистре (в так называемой примарной зоне, наиболее удобной для пения без напряжения) на звуках *фа, соль, ля* первой октавы для женщин и соответственно на октаву ниже для мужчин:



Часто неопытный певец, мобилизуя все свое внимание на дыхании, делает его вначале хорошо, а затем в процессе пения, теряя контроль над ним, начинает дышать неправильно, суетливо. Поэтому во время пения дирижер должен внимательно следить за каждым певцом, напоминать о дыхании.

Для закрепления навыков дыхания рекомендуется прием, при котором длинный звук в примарной зоне разбивается на более короткие, разграниченные паузами, во время которых певцы должны возобновлять дыхание:



Правильность дыхания можно регулировать не только физическим ощущением движения грудной клетки. На помощь должен прийти и слуховой контроль самого певца. Если поющий слышит, что после

очередной смены дыхания звучание новой гласной сохраняет хорошие качества предшествующего звука, можно считать, что дыхание возобновлено правильно. Слуховой контроль поющего является необходимым условием для успешной тренировки дыхания.

Прием, указанный в примере 26, можно использовать и при пении гаммы с названием нот или на какую-нибудь гласную:



Момент звукообразования (атака звука)

Певцы должны иметь представление о техническом приеме, связанном с началом пения, то есть о моменте звукообразования. Момент звукообразования, то есть момент возникновения звука той или иной высоты, называется атак ой.

Образование звука при плотно сомкнутых связках, производимое с усилием, напором, называется твердой атак ой:

28 Оживленно О. Ласса. Эхо

Легкое, едва заметное начало пения называется мягкой атак ой:

В. Кикта. Улетают журавли

29 Спокойно

- со - ки - е сто - га. В пла-тье яр - ко зо - ло -

- та - ют, у -

- том бродит о - сень над ручь - ем, листь-я

- ле - та - ют

по вет - ру ле - тят, жу-рав - лей до-гнать хо - тят

жу - рав - ли.

Возникновение звука при несомкнутых связках, главным образом в случаях, когда перед гласной стоит согласная *х* (*ха, хи, хе*), воспроизводимое, как и при твердой атаке, с усилием, напором, называется **придыхательной атакой**:

cresc. ed accelerando molto

- ля. Ха - ха - ха ха - ха - ха - ха - ха

ха ха - ха - ха - ха, ха - ха, ха - ха, ха - ха, ха - ха!

Приемы твердой и мягкой атаки полезно тренировать при пении отдельных звуков или аккордов, меняя их тесситурные условия. Культура пения хора в значительной степени обеспечивается умением правильно применять эти способы звукообразования. Так, при твердой атаке возникновение звука не должно быть излишне резким и кричащим, как это бывает у начинающих певцов при исполнении, например, песен маршеобразного характера. При мягкой атаке пение не должно быть вялым, пассивным, недостаточно опертым на дыхание.

Распространенные у малоопытных певцов так называемые "подъезды" к звуку являются результатом неумения пользоваться при звукообразовании приемами твердой или мягкой атаки.

Приемы звуковедения

Умение пользоваться дыханием обуславливает очень важный навык хорового пения — пение с различными приемами звуковедения. Аналогично существующим в оркестровой практике штрихам, хоровое исполнительство также располагает приемами, которые можно отнести к категории штрихов.

В практике хорового исполнительства существует множество приемов звуковедения, вытекающих из характера данного сочинения, его фактуры. Их можно свести к трем категориям, которые определяют главные различия в специфике голосоведения. Могут быть различные оттенки или степень выполнения этих штрихов — в зависимости от нюанса, текста, тесситур и, наконец, стиля произведения, однако, основная их характеристика остается постоянной.

1. *Legato* (легато), что значит связно, плавно, без толчков. Благоприятные условия для выполнения *legato* создаются при пении на гласные или с закрытым ртом. В хоровом исполнительстве часто применяется этот способ пения (см. пример 90). Здесь ничто не может

помешать плавному пению. Отсутствие согласных звуков сводит к минимуму опасность толчков и неровность в звуковедении; но даже и при этом legato является очень трудным приемом звуковедения. Совершенное владение навыками пения legato — это большое искусство, требующее опыта и повседневной тренировки.

Наиболее трудный элемент пения legato — плавный, ровный переход от звука к звуку. Даже поступенное движение мелодии по полутонам или тонам составляет определенную трудность, а скачкообразное движение мелодии еще более усугубляет ее. Показатель верного пения legato — это ровность нюанса данного отрезка мелодии. Под ровностью нюанса подразумевается сохранение силы звука на одном уровне, а также постепенное длительное усиление или его ослабление. Плавное пение может быть осуществлено лишь при соблюдении этих условий.

При пении с текстом возникают дополнительные трудности, связанные с природой некоторых согласных звуков, например б, п, к, д, г; незвучащие согласные неизбежно прерывают вокальную линию, исполняемую хором или партией хора:

А. Егоров. Песня

31 Не очень медленно

Задача руководителя хора — добиться минимального ущерба в вокальной линии путем возможного удлинения гласных и укорачивания согласных.

Вокально-технический прием legato должен быть хорошо освоен хором, и задача руководителя — повседневно усиленно трениро-

вать этот важнейших навык в хоровой технике. Он обеспечит овладение и другими навыками звуковедения.

2. Staccato (стаккато) — прием звуковедения, прямо противоположный legato. Это пение отрывистое, короткими длительностями, легкими толчками:

Ф. Мендельсон. Как иней ночью весенней пал

32 Скоро

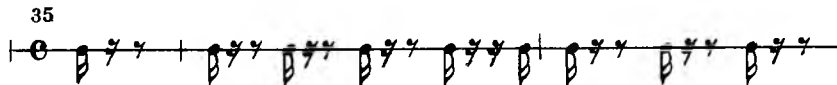
Главный признак staccato — цезуры между звуками. Обозначается этот штрих точками, ставящимися над нотами:

33

Существует еще прием пения, обозначаемый в записи нотами, расчлененными паузами:

34

В хоровой исполнительской практике часто смешиваются эти два штриха. В действительности пение мелодии с паузами будет обуславливать лишь точное выпевание восьмых и соблюдение пауз. Выполнение же приема staccato требует максимального сокращения протяженности звука и соответственного увеличения паузы, а также предопределяет и легкие акценты (толчки), что не предусмотрено в примере с паузами. Если прием staccato изобразить паузами, то данный пример должен быть выписан так:



При пении staccato принцип отнесения согласных к последующему слогу (если согласные не стоят в конце слова) становится абсолютно обязательным (см. раздел "Дикционные навыки").

2. Non legato (нон легато) в буквальном смысле — не легато, не плавно, не связно. Прием звуковедения предусматривает некоторое подчеркивание каждого звука мелодии, с предельно сокращенными цезурами между звуками мелодии:

Р. Шуман. На Боденском озере

36 Оживленно, радостно

С ра - дос - тью бе - рег род - ной по - ки - да - ю.

Прием пения non legato труден тем, что он содержит в себе элементы и legato, и staccato. Руководитель должен, работая с хором над этим штрихом, внимательно следить за тем, чтобы подчеркивание звуков не переходило в нарочитые акценты. В то же время преуменьшение подчеркивания не должно привести к стиранию отчетливых граней каждого возникающего звука (или аккорда) и тем самым свести данную мелодию к маловыразительному приему, среднему между legato и staccato.

Цепное дыхание

Умение каждого певца правильно дышать помогает выработать очень важный и необходимый прием в хоровом пении — цепное дыхание. Сущность цепного дыхания заключается в том, что в процессе пения певец берет дыхание не одновременно с исполнителями, стоящими от него справа и слева. Такой прием обеспечивает непрерывное звучание хора (без цезур) в течение продолжительного времени. Цепное дыхание особенно важно при исполнении протяжных песен:

Латышская народная песня «Вей, ветерок»
Обработка А. Юрьян

37 Медленно. Очень плавно

Вей, вей, ве - те - рок спо - за - ран - ку,
ты го - ни мой челн к кур. зем.чан - ке.

Использование приема цепного дыхания требует от певцов хора большой техники. Трудность при этом усугубляется тем, что цепное дыхание — коллективный навык, обуславливающий наличие у певцов обостренного чувства ансамбля.

Для выработки навыка цепного дыхания можно рекомендовать хору петь гамму большими длительностями, без пауз. Непрерывность пения достигается при сохранении двух условий: во-первых, певцы во время пения гаммы должны сменять дыхание не все одновременно и, во-вторых, обязательно в середине длинных звуков, а не между ними.



Эти два основных условия могут обеспечить эффект протяжного, непрерывного пения, но при соблюдении определенных правил, о которых должны знать певцы.

Прежде всего, смену дыхания певец должен научиться делать быстро и незаметно. Особенно это относится к моменту начала пения после перемены дыхания; голос певца после мгновенной цезуры должен как бы влиться в общее звучание, "пристроиться" в соответствии с нюансом данного места хорового произведения; при этом здесь обязателен прием мягкой атаки. Несоблюдение этого условия неотвратимо повлечет за собой нарушение ансамбля — голоса неопытных певцов будут слышны каждый в отдельности, вместо ровного, непрерывного пения получится клочковатое, пестрое звучание. Таким образом, эффекта непрерывности звучания, даже при соблюдении формального условия — отсутствия цезур, не получится.

Далее возникает вопрос: когда же все-таки каждому из певцов брать дыхание при задании петь на цепном дыхании? Казалось бы, простейшим разрешением этой задачи может быть распределение певцов, так сказать, "прикрепление" каждого к определенному месту исполняемой мелодии, где он должен сменять дыхание. Теоретически это возможно, и многие руководители применяют такой метод. На наш взгляд, однако, метод "закрепления" едва ли может быть рекомендован в широкой практике, так как он требует абсолютной стабильности и в количестве, и в расстановке певцов, что не всегда бывает возможно даже в профессиональном коллективе.

Вероятно, этот прием может быть необходим и, пожалуй, неизбежен в небольших вокальных ансамблях. Большим хорам следует рекомендовать другой метод — метод предоставления свободы каждому певцу в выборе моментов смены дыхания при сохранении основного условия — не брать дыхания одновременно с соседом. Но это возможно лишь при большом опыте певцов и высокой квалификации

хора. Благодаря такой свободе на первый план выступает уже не формальный расчет, а чутье хорового певца, его понимание своей роли в исполнении произведения и, главное, необходимое в хоровом пении развитое "чувство локтя".

Итак, дыхание в хоре — основа вокально-хоровой техники. Приобретение других вокально-хоровых навыков, о которых будет сказано дальше, может быть успешным лишь тогда, когда хор в достаточной мере овладеет техникой дыхания.

Округление звука

Для академических хоров характерна так называемая округленная, прикрытая манера пения.

В чем же заключается принцип пения прикрытым звуком? Сущность такой манеры пения выражается в том, что некоторые гласные, например *и, е, а*, поются более округленно, соответственно приближаясь по своему звучанию к звукам *ы, э, о*, причем в большей мере это относится к неударным гласным.

Нельзя, разумеется, следовать этому правилу буквально. При желании округлить гласную нельзя полностью изменять *и* на *ы*, *е* на *э*, *а* на *о*. Звуки *е* и *а* нужно петь округленно, но это приближение должно быть умеренным, не искажающим смысл текста. Нельзя допускать, чтобы хор, например, во фразе "Там вдали, за рекой, засверкали огни" пел: "вдоли", "зосверкали" и т. д. Хору необходимо научиться сохранять единый вокальный стержень, то есть единую манеру формирования гласных, но с сохранением, конечно, характерных признаков той или иной гласной.

Важную роль в этом играет положение рта и губ поющих. Рот не следует открывать слишком широко, так как это может привести к открытому, "белому" звуку. Руководителю хора необходимо постоянно следить за тем, чтобы артикуляционный аппарат певцов (рот, губы, зубы, язык, мягкое и твердое небо) принимал форму, соответствующую данной гласной. На рисунке 7 показано правильное положение рта при пении гласных; на рисунке 8 — неправильное.



Рис. 7

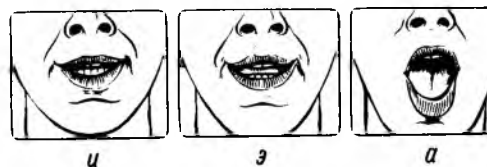


Рис. 8

На рисунке 9 показано правильное и неправильное положение языка и мягкого неба при произнесении звука *а*:

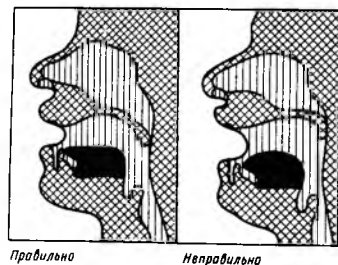


Рис. 9

На рисунке 10 — правильное положение языка, мягкого неба и рта при округленном пении гласных:



Рис. 10

Резонаторы

Пользование резонаторными полостями требует от певца определенного умения, навыка. Работу резонаторов каждый певец может проверить на собственном опыте, контролируя ее физическими ощущениями. При правильном использовании грудного резонатора грудная полость вибрирует. Певец почувствует это, положив руку на грудную клетку; так же легко физически ощутить вибрацию резонаторных частей головы при пении высоких звуков, прикоснувшись к переносице.

Важным условием для пения прикрытым звуком является умение пользоваться резонаторами. Звук, который производят голосовые связки, сам по себе очень слаб. Огромную роль играют резонаторы — усилители звука. Но они не только усиливают звук, но и придают ему новые тембровые качества, новые звуковые краски.

Полости, лежащие ниже гортани, сосредоточенные в грудной клетке, составляют грудной резонатор. Полости, лежащие выше гортани, твердое небо, зубы, полость носа, лобная пазуха, лицевой костяк, — головной резонатор.

Но наиболее верным критерием при определении правильности пользования резонатором будет являться, как всегда при пении,

личный слуховой контроль певца. Опытные певцы, желая сделать свой голос более ярким, красивым, направляют звук, выходящий из гортани, в соответствующую полость резонатора. Необходимо знать, что головной резонатор предназначается главным образом для высоких звуков, грудной — для низких.

Регистры

Часть диапазона голоса, находящаяся в определенных тесситурных условиях и отличающаяся своеобразной звуковой окраской, называется регистром. Регистры носят наименование соответственно тем резонаторам, которыми пользуется певец при пении в той или иной части диапазона. Так, высокие звуки диапазона называются *в е р х н и м*, или *г о л о в н ы м*, *р е г и с т р о м*. Низкие звуки — *н и ж н и м*, или *г р у д н ы м*, *р е г и с т р о м*.

Существует еще *м и к с т о в ы й*, то есть *с р е д н и й* или *с м е ш а н н ы й* *р е г и с т р*, в котором певец пользуется одновременно головным и грудным резонаторами при пении звуков в середине своего диапазона.

Звуки верхнего, головного регистра требуют особенно тщательного округления. Большую роль в округлении звука играет полость рта. Звук, выходя из гортани и проходя через резонирующую полость рта, получает характер и окраску, которые мы называем округленным звучанием. Округление достигается максимальным поднятием верхнего неба, благодаря чему резонаторная полость рта расширяется и принимает куполообразную форму (см. рис. 10).

Тесситура

Под *т е с с и т у р о й* понимается высотное положение ряда звуков мелодии по отношению к диапазону голоса, выполняющего эту мелодию.

Принято различать *т р и* *в и д а* *т е с с и т у р ы*: *в ы с о к у ю*, *с р е д н ю ю*, *н и з к у ю*. Значительная часть партитуры хорового произведения обычно помещена в средней, наиболее удобной для пения, тесситуре.

Высокая и низкая тесситуры встречаются реже. Употребление их вызывается желанием композитора выделить то или иное место сочинения, которое нуждается в наиболее ярком средстве выражения замысла композитора.

Естественно, что при исполнении мелодии в высокой тесситуре (а также, в определенной мере, и в низкой), возникает напряжение голосовых связок.


Бывает так, что какая-либо партия или весь хор поет продолжительное время в верхнем регистре своего диапазона. Несмотря на то, что высокие звуки входят в диапазон этих партий, все же исполнение их будет затруднено вследствие напряжения голосового аппарата от длительного пения в верхней части диапазона. В таких случаях можно сказать, что у данной партии или у всего хора *в ы с о к а я* *т е с с и т у р а*.

Пример на высокую тесситуру во всех партиях хора:

Moderato

C. Все серд-ца на-род-ны-е выж-же-ны гро-зой,
 A. Все серд-ца на-род-ны-е выж-же-ны гро-зой,
 T. Все серд-ца на-род-ны-е выж-же-ны гро-зой,
 B. Все серд-ца на-род-ны-е выж-же-ны гро-зой,

cresc. rit. 
 все гла-за изъ-е-де-ны горь-ко-ю сле-зой, мрем в це-
 cresc. все гла-за изъ-е-де-ны горь-ко-ю сле-зой, мрем в це-
 cresc. все гла-за изъ-е-де-ны горь-ко-ю сле-зой, мрем в це-
 cresc. все гла-за изъ-е-де-ны горь-ко-ю сле-зой, мрем в це-

ff dim. 
 -пях и с го-ло-ду... Не ку-да уй-ти...
 ff dim. -пях и с го-ло-ду... Не ку-да уй-ти...
 ff dim. -пях и с го-ло-ду... Не ку-да уй-ти...
 ff dim. -пях и с го-ло-ду... Не ку-да уй-ти...

Если какая-либо партия поет продолжительное время в нижнем регистре, то, несмотря на то, что эти звуки входят в ее диапазон, исполнение этой части мелодии будет затруднено из-за длительного пения на низких нотах диапазона.

В таких случаях мы говорим, что у данной партии в этом сочинении тесситура низкая.

Пример на низкую тесситуру у альтов и басов:

40 Не спеша

Вик. Калинин. На старом кургане

C. На ста-ром кур-га-не при-
 A. На ста-ром кур-га-не при-
 T. На ста-ром кур-га-не при-
 B. На ста-ром кур-га-не в ши-ро-кой сте-пи при-

-ко-ван-ный со-кол си-дит,
 -ко-ван-ный со-кол си-дит на це-пи
 -ко-ван-ный со-кол си-дит,
 -ко-ван-ный со-кол си-дит,

Ансамблевые навыки

Ансамблем называется умение всех певцов хора петь одновременно, слитно и с одинаковой силой. В этом навыке наиболее ярко проявляется главная сущность, основа хорового пения — коллективность исполнения.

В самом деле, все прочие технические навыки, способствующие чистоте строя, хорошей дикции, культуре звука, можно тренировать и развивать у каждого певца индивидуально. Природа же ансамбля

иная. Тренировка этого навыка предполагает прежде всего группу певцов, поэтому чувство ансамбля может быть развито только коллективно.

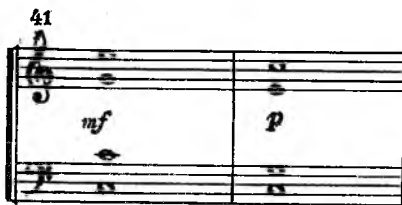
Пение в ансамбле в значительной степени помогает выработке строя, дикции, нюансировки. Ибо, как бы чисто ни пел каждый певец в отдельности, если он не будет соблюдать ансамбля, дирижер никогда не добьется от хора хорошего звучания.

Ансамбль должен сохраняться при пении каждого слова, каждого слога, то есть каждый звук песни должен произноситься всеми певцами хора или какой-либо одной партией одновременно и с одинаковой силой. Малейшее нарушение этого правила со стороны хотя бы одного певца нарушит общее звучание хора, то есть нарушит ансамбль.

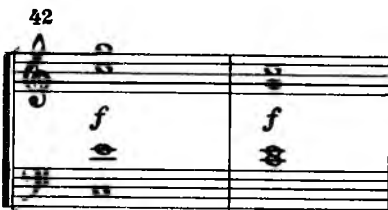
Как видно из сказанного, большую роль в создании и поддержке ансамбля играет умение отдельных певцов "подстраивать" свой голос к голосам других певцов партии и всего хора.

В понятие ансамбля входит также и соотношение звучности отдельных партий хора между собой. Ансамбль хора предполагает равное по силе звучание всех хоровых партий в аккорде.

В тех случаях, когда партии хора в аккорде находятся примерно в одинаковых тесситурных условиях (см. пример 41), то есть когда требуемый нюанс (*mf* в первом случае и *p* во втором) выполняется с примерно одинаковым напряжением связок у певцов всех партий, — такой ансамбль называется естественным ансамблем.



Но бывают случаи, когда партии хора находятся в неодинаковых тесситурных условиях (см. пример 42), то есть когда для выполнения данного нюанса от певцов требуется различное напряжение голосовых связок (в первом случае благодаря низкой тесситуре басовая партия для получения нюанса на до малой октавы вынуждена будет перенапрягать голосовые связки; во втором случае в такие же условия поставлены сопрановая и альтовая партии). Тогда для получения ансамблевого аккорда возникает необходимость искусственно уравнивать силу звучания партий, составляющих аккорд. В данном примере необходимо увеличить звучность басов в первом случае, а сопрано и альтов — во втором. Ансамбль подобного рода носит название искусственного ансамбля.



Сказанное относится к тем случаям, когда ансамбль предусматривает равное по силе звучание голосов партитуры.

В исполнительской практике существуют и другие виды ансамбля, когда по ходу исполнения хорового сочинения, в соответствии с замыслом композитора, необходимо выделить какой-либо голос партитуры (в данном примере — 1-й бас):

Г. Эрнесакс. Старики-пивовары

43

Example 43 shows three staves of music. The first staff is labeled 'Т.' (Tenor) and the second 'Б.' (Bass). The lyrics are: "ля - ля - ля, ля - ля, ля - ля, Из до - ма выш-ли два де - да, ис - пам - пам - пам - пам - пам, пам - пам - пам - пам". The third staff continues the melody with lyrics: "ля - ля - ля, ля - ля - ля, - кус - нейших два мудре - ца, пив - ну - ю ка - тят". The fourth staff continues with lyrics: "ля - ля - ля - ля, ля - ля - ля - ля - ля - ля, боц - ку та - же - лен - ну - ю из - под крыль - ца. пам - пам - пам - пам, пам - пам - пам - пам пам."

Исходя из вышеприведенного определения ансамбля как равного звучания всех партий, можно отнести данный пример к случаям нарушения ансамбля. Но если рассматривать ансамбль в плане художественно-исполнительском, то справедливо будет отнести

подобный пример к особым видам ансамбля, где одна партия, следуя замыслу композитора, превалирует над остальными, которые в этом случае являются фоном.

К особому виду ансамбля относится также сочетание хора с солистом, где хор, исполняя свою партию, подчиняясь законам ансамбля, все же является только поддержкой солиста, предоставляя ему главенствующую роль.

44 Медленно Ш. Гуно. Ночь

Соло тенор *p* Ца - ри - ца но - чи яс - ной свой по -

С. *pp* Закр. ртом

А. *pp* Закр. ртом

Т. *pp* Закр. ртом

Б. *pp* Закр. ртом

- кров те - перь под - ня - ла и с у - льб - кой пре -

pp

pp

pp

pp

крас - ной мир све - том за - ли - ла.

pp

pp

pp

pp

Что же касается понятия "нарушение ансамбля" в буквальном смысле, то оно может быть применено лишь в тех случаях, когда какая-либо партия или отдельные певцы не соблюдают элементарных правил, обуславливающих ансамблевое звучание в его основном значении. Поэтому все технические приемы для выработки ритмического и динамического ансамбля тесно связаны с приемами, необходимыми для выработки строя, ритма, нюансов.

Навыки интонирования

К вокально-хоровой технике относится также умение хора держать строй, то есть петь не фальшивя, чисто и н т о н и р о в а т ь. Чистый строй обеспечивается правильным интонированием своей партии каждым певцом, каждой хоровой партией и хором в целом. Чистое интонирование имеет решающее значение при исполнении хоровых произведений без сопровождения.

Для того чтобы выработать чистый строй хора, отдельные певцы должны прежде всего уметь "подстраиваться" друг к другу. Этот навык нужно воспитывать и тренировать постоянно. Кроме этого, чисто слухового, интуитивного "подстраивания" существуют определенные правила интонирования, основанные на закономерности строения лада (мажор, минор) и интервалов. Хорошая музыкальная грамотность даст возможность помимо интуитивных ощущений, выработанных и закрепленных практикой, внести в процесс пения элемент сознательности.

Певцы должны знать, что мажорная и минорная гаммы — это не просто ряд звуков, взятых последовательно, но что между этими звуками существует взаимосвязь, называемая ладовым тяготением.

Интонационное ступеней лада

Звуки лада делятся на устойчивые и неустойчивые. Устойчивые звуки, определяющие лад гаммы — мажор и минор, находятся на первой, третьей и пятой ступени лада. Неустойчивые — на второй, четвертой, шестой и седьмой ступенях.

В мажоре и гармоническом миноре седьмая ступень называется вводным тоном. Она находится на расстоянии полутона (малой секунды) от тоники и стремится перейти в нее:



В натуральном миноре седьмая ступень отстоит от первой на целый тон, то есть на большую секунду. Поэтому в отличие от седьмой ступени гармонического минора она не имеет ясно выраженного тяготения в тонику:



Но тем не менее часто бывает, что интонационное стремление этой ступени направлено в тонику, что подтверждается многочисленными примерами из хоровой литературы народно-песенного склада:

Русская народная песня «Повянь, повянь, бурь-погодушка»

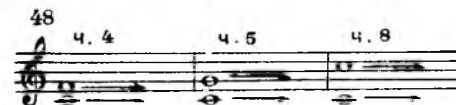
Обработка В. Соколова

47 [Очень сдержанно]

Интонационное интервалов

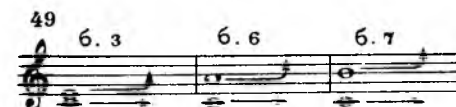
Интервалы по своей структуре делятся на две группы, различные по характеру звучания. Это — консонирующие интервалы (консонансы), что значит созвучные, спокойно звучащие, и диссонирующие (диссонансы), что значит несозвучные, требующие разрешения, то есть перехода в спокойное, созвучное состояние.

В чистых интервалах, к которым относятся кварта, квинта, октава, верхний и нижний звуки интонируются (поются) устойчиво:

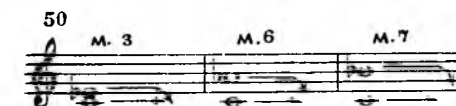


В этом и нижеприведенных примерах интервалы даны в одновременном звучании двух голосов, то есть по вертикали. Тот же принцип "выстраивания" интервалов будет сохраняться и в последовательном звучании при пении одним голосом, то есть по горизонтали.

В больших интервалах — большой терции, большой сексте, большой септимере — при устойчивом состоянии нижнего звука верхний интонируется со стремлением к повышению:



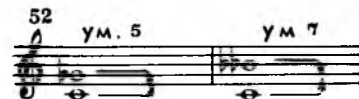
В малых интервалах — малой терции, малой сексте, малой септимере — при устойчивом состоянии нижнего звука верхний интонируется со стремлением к понижению:



Увеличенные интервалы — увеличенная кварта и увеличенная секунда — по природе своей требуют разрешения; звуки, их составляющие, стремятся к двухстороннему расширению: нижний звук интонируется со стремлением к понижению, верхний — со стремлением к повышению:



Уменьшенные интервалы — уменьшенная квинта и уменьшенная септима — по природе своей требуют разрешения; звуки, их составляющие, стремятся к двухстороннему сужению: нижний звук интонируется со стремлением к повышению, верхний — со стремлением к понижению:



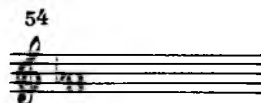
Если брать интервал вне ладового окружения, то стремление звуков интервала будет точно соответствовать его природе. Иной характер интервала возникает тогда, когда звуки его существуют не отвлеченно, а в ладу, связаны с мелодией или когда звучат в аккорде. Воспроизведению того или иного интервала в процессе пения хорового сочинения всегда сопутствуют различные условия, которые могут в значительной мере "корректировать" его характерные признаки.

Возьмем, к примеру, взаимоотношение интервала и лада, в котором интервал находится в данный момент. Так, в тональности фа мажор чистая кварта *до — фа* соответственно основному признаку этого интервала звучит устойчиво, а также и потому, что звуки, его составляющие, являются V и I степенями гаммы фа мажор, то есть устойчивыми звуками лада.

Но представьте себе кварту *до — фа* уже не в фа мажоре, а в до мажоре. Иная ладовая обстановка, в которой оказалась эта чистая кварта, нарушила устойчивость интервала, она внесла "коррективы" в правила интонирования чистой кварты, ибо в интервале чистой кварты *до — фа* в тональности до мажор один звук — *фа*, как IV степень гаммы, будет неустойчив и, следовательно, интервал будет стремиться к разрешению:

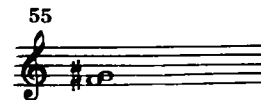


Еще пример. Возьмем малую терцию *фа — ля-бемоль*.

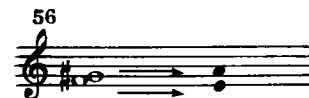


В тональности фа минор этот консонирующий интервал — малая терция, находящаяся соответственно на I и III ступени минорной гаммы, — звучит устойчиво, с легким стремлением к понижению звука *ля-бемоль*.

Представим себе теперь те же звуки, но в другой тональности, например в ля миноре; во-первых, иным будет название звуков:



И интервал будет не малая терция, а увеличенная секунда, в которой нижний звук — VI степень гаммы — тяготеет в V степень — *ми*, а верхний — *соль-диез*, как VII степень, то есть вводный тон гармонического минора, — стремится перейти в I степень, тонику минорной гаммы:



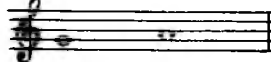
Таким образом, этот интервал в данной ладовой обстановке — диссонирующий, требующий разрешения путем двухстороннего расширения.

Знание этих закономерностей и слуховое их ощущение являются необходимыми условиями правильного интонирования при пении в хоре. Для закрепления навыка чистого интонирования интервалов в ладу в качестве упражнения рекомендуется петь мелодии, составленные из всех интервалов мажорного лада:



Трудности интонирования, возникающие из тесситурных условий

Вокально-хоровая техника поможет также преодолению трудностей интонирования, связанных с тесситурными условиями. Известно, что интонирование большой секунды в мелодическом движении вверх представляет собой определенную трудность. Возьмем, к примеру, большую секунду *соль — ля* в среднем регистре и предположим, что ее будет петь партия сопрано:



Звук *ля* должен интонироваться достаточно высоко — такова природа этого трудного интервала. Но благодаря тому, что исполнение его происходит в условиях средней тесситуры, не требующей особого напряжения голосового аппарата, чистота интонирования здесь зависит главным образом от музыкальности певцов, от слухового освоения этой интонации. Но представим эту же секунду в других тесситурных условиях — во второй октаве:



Трудность интонирования звука *ля* в данных условиях возрастает неимоверно, потому что для выполнения этого вокального задания потребуется не только слуховая натренированность певцов, но и навыки пения в высоком регистре, требующем большого напряжения голосового аппарата. Вот пример из хоровой литературы, где интонирование большой секунды вследствие высокой тесситуры (*фа-диез* — *соль-диез*) представляет собой большую трудность:

Allegretto moderato, alla breve

С. А. *mf* Как лес рос - кош - ный

Т. *mf*

Б. *mf*

f и мо - гу - чий с вос - хо - дом

f

f

f солн - ца по - ды - ма - лись пол. ки вражьи

f

f

Хорошая дикция певцов хора, умение ясно и четко произносить слова при пении позволяет слушателям лучше понять содержание исполняемой песни.

Ясность и четкость произнесения слов и даже отдельных слогов в большой мере зависит от подвижности артикуляционного аппарата певца (рот, губы, язык, мягкое и твердое небо). Поэтому при работе над дикцией необходимо тренировать артикуляционный аппарат. Особое внимание, как уже отмечалось выше, следует обратить на рот певца. Очертания губ и раскрытие рта при пении отдельных слов должны соответствовать той или иной произносимой гласной, а положение губ должно быть настолько четким, чтобы по их движению можно было понять слова.

Нужно помнить, что *п о ю т с я* в буквальном смысле этого слова лишь гласные. Согласные же только произносятся. Причем делается это быстро, стремительно, так как относительно долгое протяжение согласных, даже звучащих, как, например, м, н, л, вредит качеству звучания хора и может быть применено лишь в особых случаях, определяемых характером песни, замыслом автора или исполнителя. Вместе с тем произношение согласных должно быть четким и ясным, чтобы смысл слова, основанного на сочетании согласных и гласных звуков, был понятен слушателям.

Гласные, являющиеся основой пения, наоборот, должны тянуться как можно дольше. Умение хора распевать гласные при четком произношении согласных определяет степень вокального мастерства и является важнейшим достоинством хорового коллектива как вокальной (певческой) организации. Приведем пример. Во фразе "Ши - ро - ка - а - а страна моя родная" звук *а* в слове "широка" должен петься долго, а согласные звуки *стр* в слове "страна" — произноситься стремительно и как бы подтягиваться вплотную к последующему слогу. Укорачивание звука *а* за счет последующей согласной может повлечь за собой неправильное произношение слова, вследствие чего эта фраза может прозвучать так: "Широкассстрана моя родная".

Но, твердо помня правило, требующее от певцов хора петь гласный звук максимально долго, а согласный произносить быстро, нельзя все же это правило применять механически. Нельзя петь отдельный слог или слово, не представляя себе смысла всей фразы.

Существует прием произношения двух одинаковых смежных гласных звуков, а именно: для того чтобы избежать слияния двух рядом стоящих гласных, рекомендуется вторую гласную подчеркнуть. Например: "Восток зааелся". В слове "зааелся" вторую гласную *а* необходимо как бы повторить ее еще раз; иначе в этом слове прозвучит только одна протяжная гласная *а* — "за - лелся".

Этот же прием надо использовать в тех случаях, когда предыдущее слово заканчивается той же гласной, с которой начинается последующее. Например: "Красива Амура волна". Здесь тем более необходимо выделение второй гласной *а* для того, чтобы два слова не слились для слушателей в одно: "Красива - мура волна".

Чтобы добиться хорошей дикции, полезно делать следующее упражнение: выразительно читать текст хорового сочинения в ритме музыки (для примера возьмем хор П. Чайковского "Что смолкнул веселия глас..."):

Музыкальный фрагмент с нотами и текстом:

Что смолкнул ве-се-ли-я глас? Раз-дай-те-сь, вак-халь-ны при-пе-вы, халь-ны при-пе-вы, халь-ны при-пе-вы

Но недостаточно только четко и выразительно прочесть текст — нужно выделить в нем особо трудные для произношения слова или сочетания слов и учиться произносить их твердо, скандированно, выделяя "трудные" согласные. При произношении текста без музыки, как и при пении, необходимо максимально придерживаться принципа отнесения согласных букв к последующему слогу.

Для развития дикции в качестве упражнения рекомендуются различные скороговорки, а также пение отдельных звуков и аккордов на наиболее трудно произносимые при пении слоги — *гри, гре, гра, гро* и т. д.

Музыкальный фрагмент с нотами и текстом:

гри - гре - гра - гро
ди - де - да - до
ми - ме - ма - мо - му.

Навыки пения с нюансами

Важное место в вокально-хоровой технике занимает умение хор петь с н ю а н с а м и, то есть с различной силой звучания отдельных мест произведения.

Некоторые неподготовленные хоры, желая спеть громко, поют крикливо, а тихое пение превращают в тусклое, бескрасочное звучание; при этом усиление звука часто сопровождается повышением, а ослабление — понижением интонации. Многие певцы, изменяя силу звука, нарушают ритмический и динамический ансамбль. Часто от начала до конца песни хор поет однообразным, не очень громким и не очень тихим звуком, *mezzo forte* или *mezzo piano*. Эти недостатки — результат отсутствия вокально-хоровой техники.

Навык пения с нюансами тесно связан с навыком дыхания. Тихое пение требует очень активного дыхания и отчетливого произношения текста. Как и при разговоре шепотом, слова, которые нужно спеть тихо, следует произносить четко и, главное, на хорошем дыхании.

Умение хора петь с разнообразными нюансами — от *pianissimo* (очень тихо) до *fortissimo* (очень громко), без нарушений других качеств исполнения — чистоты интонирования, ансамбля, красоты звучания — является высшей степенью развития хоровой техники и дает возможность исполнять самые трудные произведения.

Каждая песня или отдельная часть ее имеет свой основной характерный нюанс. Но ограничиваться только этим одним нюансом нельзя. Нужно уметь изменять силу звучности как хора в целом, так и отдельных его партий. Разнообразие нюансов, а также постепенный переход от тихого звучания к громкому — *crescendo* и от громкого к тихому — *diminuendo* — должны использоваться при исполнении любых хоровых произведений. Более подробно этот прием будет рассмотрен в разделе "Средства художественной выразительности".

Умелое пользование нюансами также требует тренировки. Для этого можно рекомендовать следующие упражнения: постепенное усиление — *crescendo* и ослабление — *diminuendo* — на одном звуке, ряде звуков или аккорде:



Вокально-хоровые упражнения

Необходимые в хоровом пении навыки, которые мы назвали вокально-хоровой техникой, требуют обязательной повседневной тренировки. Естественно, что различная степень подготовленности коллектива потребует и различных методов этой тренировки и, главное, постепенности в усложнении заданий.

В начинающем хоре вокальные упражнения помогут участникам овладеть правильными приемами дыхания, будут способствовать развитию навыков одновременного пения, расширению диапазона партий и всего хора. Упражнения также помогут освоить правильное звуковедение, будут способствовать верному произношению текста, воспитанию в певцах внимания к требованиям дирижерского жеста. По мере роста художественно-исполнительского мастерства хорового коллектива повышаются и требования, а следовательно, усложняются и вокально-хоровые упражнения.

Вопросы вокально-хоровой техники никогда не должны выпадать из орбиты внимания дирижера. В течение всего процесса занятий руководитель в той или иной форме должен работать над сохранением и повышением мастерства исполнительского коллектива.

Обычно вокально-хоровые упражнения называют распеванием хора, но это определение не совсем точно. Распеванием хора в буквальном смысле этого слова можно назвать упражнения, которые даются хору, чтобы приготовить или, как говорят, "разогреть" хор для репетиционной работы, перед выступлением на концерте.

В работе над техникой руководитель не должен стремиться к большому количеству вокальных упражнений, так как важно не количество и разнообразие, а последовательное применение приемов, направленных на определенную цель.

Одну и ту же мелодию или гармоническую последовательность можно использовать для разрешения нескольких задач вокально-хоровой техники, как, например: одновременность вступления, цепное дыхание, пение с различным характером звуковедения, пение на различные слоги, сопоставление нюансов, акценты, внимание к дирижерской руке и т. д. Певцы, не отвлекаясь на разучивание новой мелодии, все свое внимание направляют на выполнение конкретной вокальной задачи. Не надо, следовательно, бояться малого количества попевок для упражнений; это кажущееся однообразие должно быть расцвечено многочисленными и разнообразными приемами. Приемы можно варьировать в сочетании с задачей, стоящей в данный момент перед дирижером и хором, а также в зависимости от специфических условий, создавшихся на репетиции или концерте. Так, одну и ту же попевку можно спеть закрытым ртом на согласную *м* или *н* — для выработки навыка пользования головным резонатором и приближения звука к передней части голосового аппарата; на различные слоги — *да, ри, ра, мо, му* и т. д. — для тренировки дикции и умения твердо и быстро произносить согласные; в разных темпах, с различными нюансами — для выработки гибкости и подвижности хора; на различной высоте — для развития и расширения диапазона и т. д.:



Медленно
(дыхание на паузах)

Staccato и Legato
(сопоставление характера звуковедения)

Умеренно
(сопоставление мажора и минора)

Очень быстро
(сопоставление нюансов)

Маршеобразно
(пение с акцентами)

(пение по руке дирижера вне ритма)

Надо, однако, иметь в виду, что, акцентируя внимание певцов на каком-нибудь одном навыке, руководитель не должен забывать и о других; так, при основной задаче — петь, четко выговаривая согласные, нельзя не обращать внимания и на качество интонирования, на ансамбль в партии при выполнении задания и т. д. Модулирующие попевки весьма содействуют укреплению навыков пения в различных тесситурных условиях. Ограниченность круга упражнений, включенных в работу на определенный период времени, дает певцам возможность без затраты лишних усилий на освоение нового мелодического материала совершенствовать свои вокально-хоровые навыки.

Здесь мы предложим ряд типовых примеров упражнений (распеваний), которые могут войти в практику работы хоровых коллективов. Заранее оговоримся, что главное в выполнении упражнения — это не столько правильное распевание мелодических попевок или аккордовых соединений (это уже само собой разумеется), сколько те приемы, посредством которых эти упражнения выполняются. И эти приемы руководителем хора каждый раз должны быть

донесены до сознания певцов — или путем личного показа, или словесным объяснением (лучше и то и другое). Певцы должны четко осознавать, как они выполнили то или иное задание. Необходимо добиться такого отношения к пению упражнений, чтобы певцы каждый раз получали удовлетворение от хорошо выполненного задания. Надо решительно остерегаться механического, безотчетного пропевания упражнений, не дающего ничего, кроме утомления голосовых связок.

Пение звукорядов с постепенным повышением тесситуры:

65

59



Пение небольших мелодических фраз в различных тональностях:

67



68



69



70



Пение отдельных попевок на материале разучиваемых произведений:

71



Выстраивание чистых квинт и сопоставление тонов и полутонов в двухголосии (или в удвоенном двухголосии):

72



Пение гаммы с последующим аккордовым звучанием:

73





Восходящие и нисходящие хроматические секвенции:

74 Не спеша

1)

C. A. T. B.

sempre

sempre

2)

1) По желанию распевание можно начать с более низкой тональности.
2) По желанию кульминация секвенции может быть доведена до более высокой тональности.



75 Не затягивая

1)

C. A. T. B.



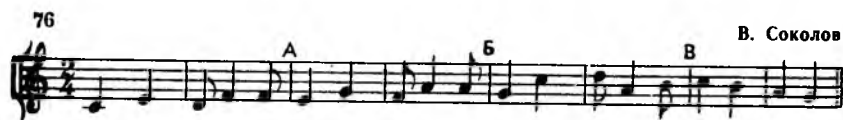
1) По желанию распевание можно начать с более низкой тональности.



2) По желанию кульминация секвенционного движения вверх может быть доведена до более высокой тональности.



В работе над развитием самостоятельности партий хора большую пользу может принести пение канонов различных видов.
Простой бесконечный канон:



Простой канон (по желанию — с текстом):



1 Мелкие ноты — для повторения.

раз - гу - ля - лись вет - ры буй - ны. За -
не - по - го - да раз - гу - ля - лись вет - ры
Рас - шу - ме - лась не - по - го - да, раз - гу -
сле - ду. Рас - шу - ме - лась не - по -

ме - ло пу - ти - до - ро - ги и не вид - но
буй - ны За - ме - ло пу - ти - до - ро - ги,
ля - лись вет - ры буй - ны. За - ме - ло пу -
го - да, раз - гу - ля - лись вет - ры буй - ны.

сле - ду. И не вид -
и не вид - но сле - ду. и не
- ги - до - ро - ги и не вид - но сле -
За - ме - ло пу - ти - до - ро - ги, и не

но сле - ду.
вид - но сле - ду, сле - ду.
- ду. И не вид - но сле - ду.
вид - но сле - ду.

Простой канон с дублировкой:

78

С подъемом, энергично

В. Соколов. Канон

С.
А.
Т.
Б.

- 1) По желанию этот канон можно исполнять в различных тональностях, применяя закрытым ртом, на различные гласные или на слоги.
- 2) Мелкие ноты — для повторения.



Модулирующий канон, по полутонам вверх (каноническая секция):

79

В. Соколов

Решительно, но неторопливо



68 1) Четвертый голос — по желанию.



В. Соколов

69



III. Средства художественной выразительности

Вокально-хоровая техника, о которой говорилось в предыдущей главе, является непременным условием для решения главной задачи, стоящей перед хором как художественно-исполнительским коллективом. Это — выразительное исполнение произведения.

Что же такое выразительное исполнение?

Нередко бывает, что при исполнении сочинения хор выполняет все условия правильного пения — соблюдает ансамбль, строй, у него хорошая дикция. Но, возведя эти качества в главный принцип исполнения, дирижер мало позаботился о том, чтобы пение хора было выразительным, правильно и убедительно отражающим содержание произведения. И неудивительно, если слушатель останется равнодушным к такому исполнению, в котором отсутствует самое главное — художественная выразительность. Подобное исполнение музыкального произведения можно сравнить с картиной, где тщательно вырисована каждая деталь, мастерски изображен каждый предмет, но не ощущается связи между ними, не раскрыто содержание, не выявлено настроение, — одним словом, не создано художественное произведение. Задачу выразительного исполнения хорового произведения должна всемерно облегчить вокально-хоровая техника. Однако для того, чтобы произведение взволновало слушателей, прозвучало художественно выразительно, в соответствии с его содержанием и характером, недостаточно только технически правильно его исполнить. Помимо техники, на помощь певцам должна прийти и музыкально-теоретическая грамотность.

Приведем такой пример. Представьте себе, что вы слушаете рассказ в исполнении чтеца, который читает четко и ясно, выговаривая каждую букву, каждое слово, но не соблюдает знаков препинания, не отделяет одну фразу от другой, не делает в предложении логически смысловых акцентов, — словом, не учитывает строения литературной речи, не выполняет элементарных условий выразительного чтения. Несмотря на ясную дикцию чтеца, литературное произведение в подобном исполнении трудно воспринять как художественное произведение. Исполнение музыкального сочинения также должно подчиняться определенным закономерностям, основанным на его структуре. Особенно важно это при исполнении хорового произведения, где большое значение имеет литературный текст.

Музыкальная фразировка. Цезура

Руководитель хора должен ясно представлять себе структуру исполняемого произведения. Он должен знать, что следование законам музыкальной речи — умение выделить главное, затушевать второстепенное, отделить одно музыкальное построение от другого, подчеркнуть логические ударения — есть непременное условие вырази-

тельного исполнения. Иными словами, дирижер хора должен хорошо понимать закономерности музыкальной фразировки, основанной на правилах строения музыкальной речи.

Одной из простейших и самых распространенных форм музыкального сочинения является период. Периодом называется форма, в которой излагается законченная музыкальная мысль. Он часто входит в состав более крупного произведения, но бывают сочинения, состоящие из одного периода. Приведем пример периода как формы самостоятельного произведения:

80

Moderato (♩ = 72)

Ц. Кюн. Всюду снег

С. I *p*
Всю - ду снег, кру - гом все ги - хо; зим - ним

С. II *p*

A. *p*

сном при - ро - да спит, и скво - зь туч, се - дых и хму - рых туск ло

p
сол - ныш - ко гля - дит. Под мо - им ок - ном пу -

p

p

- сто - е, птич - ки гнез - дыш - ко од - но, но вес -

ritard.

- ну, цве - ты и солн - це мне на - пом - ни - ло о - но.

Период, как правило, делится на предложения (в данном примере их два), предложения — на фразы и фразы, в свою очередь, — на самые мелкие части музыкальной речи — мотивы.

Восприятие певцами членения произведения значительно облегчает литературный текст песни. В подавляющих случаях членение на мотивы, фразы, предложения в музыке совпадает, как это видно из приведенного примера, с синтаксическим строением текста.

Прием, способствующий исполнению хорового сочинения с учетом строения музыкальной речи и делающий это исполнение более понятным и выразительным, называется фразировкой (по названию одной из частей периода — фразы). Он заключается в четком, осмысленном выделении отдельных музыкальных построений (мотивов, фраз, предложений). При этом исполнение построений должно осуществляться путем оттенения кульминаций фраз и разделения построений, согласно замыслу композитора, едва заметной паузой или дыханием. Такие разделительные грани между музыкальными построениями называются *цезурами*.

Так же как нельзя выразительно прочитать текст песни, не соблюдая знаков препинания, нельзя выразительно спеть и ее мелодию, не соблюдая цезур.

В большинстве случаев цезура выполняется посредством смены дыхания. Нередко певцу кажется, что ему незачем брать дыхание после той или иной фразы, если у него в легких еще достаточный запас воздуха. Это рассуждение неверно, ибо участник хора в подобном случае недооценивает значение цезуры как средства художественной выразительности, рассматривая ее только как удобный момент вдоха для продолжения пения.

На следующем примере видно, какую важную роль играет цезура:

81 В. Шабалин. Зимняя дорога
[В умеренно быстром движении. Легко]

pp

С. Ни ог - ня, ни черной ха - ты... Глушь и

А. Ни ог - ня, ни черной ха - ты... Глушь и

Т. Ни ог - ня, ни черной ха - ты... Глушь и

Б. Ни ог - ня, ни черной ха - ты... Глушь и

снег... На встре-чу мне толь-ко версты по ло - са - ты

снег... На встре-чу мне толь-ко версты по ло - са - ты

снег... На встре-чу мне толь-ко версты по ло - са - ты

снег... На встре-чу мне толь-ко версты по ло - са - ты

Исполнение этого отрывка будет неинтересным, невыразительным, если певцы не будут соблюдать восьмью пауз, которые здесь играют роль цезур.

Выполнение цезуры как средства художественной выразительности нужно считать неременным условием художественного исполнения произведения. Не менее важно, однако, и другое — предостеречь хор от цезур там, где они не предусмотрены. Это бывает обычно тогда, когда музыкальная и литературная фразы вступают в некоторое противоречие. Дирижер должен найти возможность преодоления этого противоречия, то есть, не лишая мелодию ее естественного движения, все же сделать цезуру лишь там, где того требует смысл литературного текста.

Для иллюстрации сказанного обратимся к фразе из вышеприведенного примера: "Навстречу мне только версты полосаты...". Ритмико-мелодическое строение этого текста как будто обуславливает дыхание после первой четверти (после слов "навстречу мне"). Но строение литературной фразы не предусматривает цезуры в этом месте; цезура перед словами "только версты" разорвет целостность литературной фразы и, следовательно, сделает исполнение произведения неграмотным, невыразительным и, возможно, исказит смысл.

Часто цезура может выполняться и без возобновления дыхания (вдоха). В этих случаях она представляет собой мгновенную паузу, подчеркивающую выразительность данного отрезка мелодии, связанного с текстом.

82 Б. Снегов. Завещание поэта

Неторопливо, с чувством

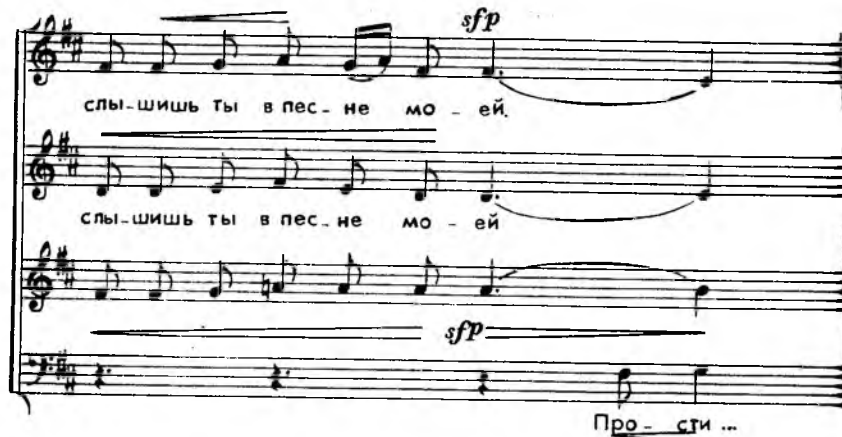
mf *sf*

С. Про- сти, ес- ли от- звук ры-дань-я у -

А. Про- сти, ес- ли от- звук ры-дань-я у -

Т. Про- сти, ес- ли от- звук ры-дань-я у -

Б. Про- сти...



Исполнение мелодии, соответствующее характеру и фактуре хорового сочинения

Важным в художественном исполнении является умение хора оттенять мелодию песни, основной мотив сочинения или его части. Пути выполнения этой задачи могут быть различны в зависимости от того, в какие условия поставлен голос (партия), исполняющий мелодию, а также от характера произведения, стиля и т. д. Обратим внимание на фактуру сочинения, точнее на ту роль, которую играет данная партия в хоровой партитуре, и на вытекающие из этого условия ее исполнения.

Рассмотрим несколько типичных случаев.

При пении в унисон забота о выделении мелодии отпадает, так как весь хор поет только одну основную мелодию:



В двухголосных песнях мелодию также нетрудно оттенить, так как второй голос часто имеет вспомогательное значение:



В многоголосных произведениях необходимо более тщательно следить за тем, чтобы мелодия произведения была ясно слышна, так как ее исполняет только одна партия, в то время как остальные три (или более) поддерживают эту мелодию. В произведениях гармонического склада основная тема поручается чаще всего верхнему голосу — сопрано:

85

М. Глинка. Москва



Это обстоятельство значительно облегчает исполнение, ибо сопрано, как самая высокая партия хоровой партитуры, наиболее ясно выделяется среди других голосов.

Но не всегда в многоголосных хоровых произведениях ведущая мелодия поручается партии сопрано. Руководитель, разбирая партитуру, прежде чем приступить к работе над ней, должен тщательно проанализировать ее и определить, каким голосам хора поручена главная мелодия.

В некоторых произведениях основную мелодию на протяжении длительного времени исполняет не сопрано, а какая-либо другая партия. Вот пример, где основная мелодия в начале поручена тенором партии:

Ночь
pp

C. *pp* Ночь *pp*

A. Ночь Ночь ве-сен-ня-я ды.

T. Ночь ве-сен-ня-я ды.

B. Ночь ве-

- ша - ла свет - ло - юж - но - ю кра-сой, ти - хо

Брен-та про-те-ка-ла се-ре-бри-ма-я лу-ной.

В более редких случаях основная мелодия разбивается на части, исполнение которых поручается поочередно различным партиям; в данном примере поочередно — сопрано, альтам, сопрано, басам.

Умеренно

В. Салманов. Юность

C. *p*

A. От-зве-не-ли ка-пе-ли и под-

T.

B.

- сох-ла зем-ля и гра-чи по-ле-те-ли на ро-

M...

M...

и гра-чи по-ле-те-ли на ро-

- ны - е по-ля

и гра-чи по-ле-те-

и гра-чи по-ле-

- мы - е по - ля. М...
М...
- ли
- те - ли. Что же мне так тре - вож - но

В хоровой литературе нередко можно встретить особый вид имитации — канон, в котором каждый последовательно вступающий голос проводит всю мелодию ⁷:

88

Скоро

Русская народная песня «Со вьюном я хожу»

Обработка Н. Римского-Корсакова

С. *mf*
Со вью - ном я хо - жу,
с мо - ло - дым я хо - жу, я не
зна - ю ку - да вьюн по - ло - жить, я не
зна - ю ку - да вьюн по - ло - жить.
А. *f*
По - ло - жу я вьюн,
По - ло - жу я

⁷ В данном случае приводится пример неточного канона.

по - ло - жу мо - ло - дой ко князь -
вьюн, по - ло - жу мо - ло -
С. - ям во вы - сок те - ре - мок, к мо - ло -
А. - дой ко князь - ям во вы - сок те - ре -
Т. По - ло - жу я вьюн,
Б. *f* По - ло - жу я
- дым в из - го - ло - вье
- мок, к мо - ло - дым в из - го - ловь -
по - ло - жу мо - ло - дой ко князь -
вьюн, по - ло - жу мо - ло -

чем мне вью - на вы - ку - пать?
 три се - ре - бря - ны - е,
 да две де - вуш - ки,

- вье чем мне вью - на вы - ку -
 - я, три се - ре - бря - ны -
 - ра; да две де - вуш -

- ям во вы - сок те - ре - мок, к мо - ло - дам две
 два и - но - хо - да ко - ня три че -

- дай ко князь - ям во вы - сок те - ре -
 - чать? Дам я за мо - ло - да вью -
 - е е - ще два и - но - хо - да ко -

Дам я за мо - ло - да вью - на, дам две
 два и - но - хо - да ко - ня три че
 де - вуш - ке с мо - лодцем гу - лять пол - н

- пать Дам я за мо - ло - да вью -
 - е, е - ще два и - но - хо - да ко -
 - ки пол - но де - вуш - ке с мо - лод - цем гу -

чем мне вью на вы ку пать?
 три се - реб - ря - ны - е
 да две де - вуш - ки

- вье; чем мне вью - на вы - ку -
 - е, три се - реб - ря - ны -
 - ра, да две де - вуш -

Чем мо - ло - до - ва вы - ру - чать?
 три се - реб - ря - ны - е е - ще
 три мо - ло - душ - ки

- пать? Чем мо - ло - до - ва вы - ру -
 - е три се - реб - ря - ны
 - ки три мо - ло - душ -

дым виз - го - ло - вье,
 грив - ны зо - ло - ты е
 - ты - ре не гу - ля - ют со дво - ра

- мок к мо - ло - дым виз - го - ло -
 - на дам две грив - ны зо - ло - ты -
 - ня три че - ты - ре не гу - ля - ют со дво -

гвив - ны зо - ло - ты - е
 - ты - ре не гу - ля - ют со дво - ра

- на, дам две грив - ны зо - ло - ты - е
 - ня три че - ты - ре не гу - ля - ют со дво -

чем мо - ло - до - ва вы - ру - чать
 три се - реб - ря - ны - е е - ще

- пать. чем мо - ло - до - ва вы - ру -
 - е, три се - реб - ря - ны -

Для окончания

де- вуш- ке с мо- под- цем гу- лять.
- лять, пол- но с мо- под- цем гу- лять.
три мо- ло- душ- ки.
- ки, три мо- ло- душ- ки.

Нередко в хоровом сочинении отдельные партии поют без слов, с закрытым ртом или на какую-нибудь гласную, создавая фон для партии, поющей со словами основную мелодию:

89

Molto tranquillo

Д. Кабалевский. Реквием
«Черный камень»

А над ни- ми тра- вы сох- нут,
Закр. ртом
Закр. ртом

а над ни- ми звез- ды мерк- нут,

а над ни- ми кру- жит бер- кут

и ка- ча- ет- ся под- сол- нух.

Есть хоровые произведения, в которых весь хор поет без слов. В таких случаях, как и при пении всего хора со словами, возникает забота о выделении основной мелодии (порученной в данном случае верхнему голосу — сопрано):

90 *Andante sostenuto* С. Прокофьев. Вокализ из оратории «Иван Грозный»

pp Закр. ртом

pp Закр. ртом

pp Закр. ртом

pp Закр. ртом

Нюансы

К средствам художественной выразительности относятся также нюансы.

Необходимость изменения силы звучания определяется содержанием произведения, смыслом и значением отдельных музыкальных построений.

Следующий пример ярко иллюстрирует применение различных нюансов как средства, способствующего раскрытию содержания произведения (см. № 91).

Иногда характер произведения (например, воспроизведение эффекта эха) требует сопоставления нюансов (контрастная динамика); см. № 92:

91 *Спокойно* П. Чайковский. Соловушка

f *ff*

f *ff*

f *ff*

f *ff*

С ней и я вернусь к вам, с новой песней,

riten. ppp

ppp

ppp

ppp

я вернусь к вам с новой песней

92 [Живо, легко] В. Шебалин. Жаворонок

pp

pp

f *ff* *pp*

f *ff* *pp*

Ну и жа-во-ро-нок! Ну и жа-во-ро-

- нок! Ну и жа - во - ро - нок!

Однако чаще различные нюансы (*forte*, *piano*, *pianissimo* и другие) используются не в сопоставлении, а в постепенном переходе от одного к другому, то есть в нарастании или ослаблении звучности.

Приведем пример постепенного нарастания звучности от *pianissimo* до *fortissimo* (длительное *crescendo*):

93 Медленно *ppp* Д. Керн. Миссисипи
Обработка В. Соколова

Но жизнь у - хо - дит, сла - бе - ют си - лы, нам
от - дых ну - жен на дне мо - ги - лы, а Мис - си - си - пи все

го - нит вол - ны впе - ред! Все го - нит волны впе - ред!

Постепенное ослабление звучности от *fortissimo* до *pianissimo* (длительное *diminuendo*):

94 [Умеренно] П. Чайковский. Не кукушка во сыром бору

Доб - ру мо - лод - цу быть в сол - да - туш - ках
о - без - глав - ле - ну в рат - ном по - ле

Усиление и ослабление звучания на небольших участках мелодии можно назвать скоропроходящим *crescendo* и *diminuendo*. Такое изменение силы звучания обозначается условными графическими знаками:

усиление

ослабление

Художественно выразительное исполнение почти всех хоровых сочинений немыслимо без употребления такого рода нюансов. Но надо иметь в виду, что скоропроходящие *crescendo* и *diminuendo* не имеют абсолютной силы звучания. Сила их целиком зависит от основного нюанса данного произведения или его части. Часто такая нюансировка совпадает с кульминациями отдельных фраз и способствует более выразительной подаче текстового содержания песни:

Д. Васильев-Буглай. Старинная песня про братца-солдатика

95 Сдержанно

Сопрано
запевала

1. Нет у нас Ва-ни...

С. А. *mf* В кро-ва-вой бра-ни брат-ца у-би-ли, пу-лей сра-

Т. Б.

Для повторения *pp* Для окончания *pp*

-зи-ли, у-мер от ра-ны

(Б.)

Темп

Не менее важным средством художественной выразительности является темп. Исполнение хорового произведения в темпе, характерном для данного произведения и указанном композитором, надо считать обязательным, так как изменение темпа не только делает такое исполнение невыразительным, но может исказить произведение до неузнаваемости.

Выбрав произведение для работы с хором, дирижер должен внимательно отнестись к определению темпа хорового сочинения, во-первых, следуя указаниям композитора, а во-вторых, основываясь на анализе содержания произведения.

Композитор обозначает темп произведения специальными терминами, общепринятыми в музыкальной практике. Пишутся они на итальянском или русском языке.

Вот обозначения основных темпов.

Presto - быстро

Allegro — скоро, подвижно

Moderato — умеренно

Andante — не спеша, спокойно

Lento — медленно.

Приведем примеры из хоровой литературы.

На быстрый темп:

В. Шебалин. Стрекотунья белобочка

96 Быстро

С. *p* Стре-ко-тунь-я бе-ло-бо-ка, под ка-

А. *p*

Т. *p* Стре-ко-тунь-я бе-ло-бо-ка, под ка-

Б. *p*

mf

-лит-ко-ю мо-ей ска-чет пест-ра

mf

-лит-ко-ю мо-ей ска-чет пест-ра

mf

- я со - ро - ка и про - ро - чит

- я со - ро - ка и про - ро - чит

мне го - стей

мне го - стей, мне го - стей

На подвижный темп:

97

Скоро

Русская народная песня «Вейся, вейся, капуста»
Обработка В. Орлова

Вей - ся, вей - ся, ка - пус - та!

92

Вей - ся, вей - ся бе - ла - я!

На умеренный темп:

98

Умеренно

П. Чайковский. Ночевала тучка

Но - че - ва - ла туч - ка зо - ло - та - я

на гру - ди у - те - са ве - ли ка - на,

на

93

На спокойный темп:

99

Не спеша

Ой з-за гори кам'яної
Обработка Н. Леонтовича

С. *mf* Ой з-за го-ри ка-м'я-но-ї

А. *mf* ка-м'я-но-ї

Т.

Б.

го-лу-би лі-та-ють,

не за-зна-ла

го-лу-би лі-та-ють,

роз-ко-шень-ки вже лі-та мі-на-ють.

mf

На медленный темп:

100

Медленно, выразительно

А. Новиков. Любовь

С. *mf* Лю-бовь, лю-бовь - ве-се-лье жи-зни

А. *mf*

Т. *mf* Лю-бовь, лю-бовь,

Б.

хлад-ной, лю-бовь, лю-

лю-бовь, лю-бовь,

- бовь - му-че-ни-е сер-дец! О-на да-

лю-бовь, лю-бовь! лю-бовь, лю-бовь!

- рит о - дин лишь миг от - рад - ный

О - на да - рит о - дин лишь миг

101

Не очень скоро

Вик. Калининков. Зима

Где слад - кий ше - пот гус - тых ле -

сов, по - то - ков ро - пот, цве - ты лу - гов

замедлить

си - ла мо - ло - да - я

сте - пом из - но - си - лась.

Однако не всегда один и тот же темп сохраняется на протяжении всего произведения. Изменение темпа во время исполнения — важнейшее средство художественной выразительности. Поэтому хор во время исполнения в соответствии с содержанием произведения может ускорить темп (*accelerando*) или замедлить (*ritardando* или *ritenuto*). Вот пример ускорения и замедления темпа в середине произведения:

102

Умеренно

Русская народная песня «Соловьем залетным»

Со - ловь - ем за - лет - ным ю - ность проле - те - ла,

вол - ной в не - по - го - ду ра - дость про - шу - ме - ла,

по - ра зо - ло - та - я бы - ла да со - кры - лась,

си - ла мо - ло - да - я сте - пом из - но - си - лась.

ускоряя


cresc.

замедлить

си - ла мо - ло - да - я сте - пом из - но - си - лась.

си - ла мо - ло - да - я сте - пом из - но - си - лась.

Фермата

Средством художественной выразительности, имеющим отношение к темпу, является полная остановка движения музыки в каком-либо месте произведения. Она носит название **ферматы** и обозначается значком , стоящим над нотой или паузой.

7. Соколов

Фермата имеет большое значение для художественно правдо-го исполнения песни. Можно сказать, что ни одно хоровое произ-ведение или песня не могут быть исполнены без употребления фер-маты. В большинстве случаев фермата находится в конце произве-дения или завершает часть его. Это и понятно: здесь фермата помо-гает исполнителю утвердить сказанное убедительным протяженным аккордом; эта ее роль усиливается благодаря соответствующему замедлению темпа в тактах, непосредственно ей предшествующих:

103 [Медленно] *замедлить*
 Русская народная песня «Горы»
 Обработка А. Александрова

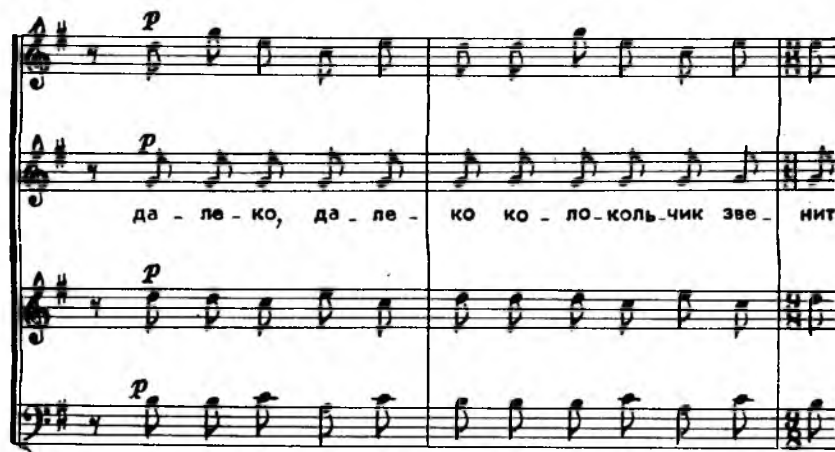
В ряде случаев композитор (а иногда и исполнитель, вносящий свои коррективы в исполнительский план произведения) ставит ферматы не только в конце произведения или его частей; тем самым подчеркивается особое значение этих мест.

Пример ферматы в середине музыкального построения:

104 [Медленно]
 Заповіт
 Обработка К. Стеценко

Ферматы могут быть на паузе, а также (редкий случай) в сере-дине музыкальной фразы:

105 Вик. Калинников. Звезды меркнут



Существует мнение, что фермата вдвое увеличивает длительность ноты или паузы. Это не всегда правильно. Продолжительность ферматы зависит от характера исполняемого произведения, а главное — от протяженности ноты или паузы, над которой она поставлена. Зависимость эта может выразиться в следующей закономерности. Предположим, фермата поставлена над целой нотой (при среднем темпе). Увеличение длительности вдвое будет вполне достаточным, чтобы оправдать существование ферматы. Но если фермата стоит над половиной, то потребуются увеличение протяженности более чем в два раза. Если же фермата стоит над четвертью, то увеличение длительности звучания в два и даже четыре раза может оказаться недостаточным. Может случиться, что фермата поставлена над восьмой. Как поступить тогда? Конечно, ограничиться двойным и даже четверным увеличением длительности было бы абсолютно невозможно; здесь может идти речь уже о многократном удлинении звука⁸.

Таким образом, можно сказать, что протяженность ферматы относительно ноты, над которой она поставлена, обратно пропорциональна длительности этой ноты. Но, разумеется, применять в практике такой расчет можно лишь условно, приблизительно. Большое значение при исполнении ферматы имеют музыкальность и чувство художественной меры у самого дирижера.

Выразительность ферматы усиливается еще и тем, что она в подавляющем большинстве случаев не появляется внезапно, а предваряется определенным замедлением темпа в предшествующих тактах, являясь, таким образом, своего рода неизбежным следствием замедления. Особенно ярко это подтверждается при окончании произведения или его частей.

Но встречаются ферматы (чаще всего в середине музыкального построения), не нуждающиеся в предварительной подготовке, замедлении. Это уже зависит от замысла композитора.

⁸ См. подробно об этом в главе "Средства и приемы управления хором".

106 [Vivo] М. Коваль (ладовник)

ff

С. Пой, пой и пля-ши, пой, пой хо-ро-ши,

А. Пой, пой и пля-ши, мо-ло-ды-е хо-ро-ши,

Т. Пой, пой и пля-ши, мо-ло-ды-е хо-ро-ши,

Б. Пой, пой и пля-ши, мо-ло-ды-е хо-ро-ши,

пой, пой и пля-ши, пой, пой хо-ро-ши,

пой, пой и пля-ши, мо-ло-ды-е хо-ро-ши,

Дикция

Произношение слов во время пения должно быть не только ясным, но прежде всего осмысленным и основываться на глубоком проникновении в характер и стиль произведения, в содержание его литературного текста. В этом смысл дикции как средства художественной выразительности.

Разберем данный вопрос более подробно.

Несомненно, одна из первых задач руководителя — добиться от хора хорошей техники произнесения слов, хорошей, ясной дикции. Ясность подачи текста облегчает слушательское восприятие исполнения хорового произведения.

Но было бы неправильным утверждать, что такая ясность подачи текста для художественно выразительного хорового исполнения всегда одинаково обязательна. Дело обстоит несколько иначе.

Приведем примеры для пояснения сказанного. Возьмем хор П. Чайковского на слова А. Пушкина "Что смолкнул веселия глас":

Т. I Что смолк - нул ве - се - ли - я

Т. II Что смолк - нул ве - се - ли - я

Б. I Что смолк - нул ве - се - ли - я

Б. II Что смолк - нул ве - се - ли - я

глас? Раз - дай - тесь вак - халь - ны при - пе - вы!

глас? Раз - дай - тесь вак - халь - ны при - пе - вы!

Анализ музыки и текста дает возможность сделать вывод, что дикция здесь у всех партий должна быть предельно четкой, ясной. Характер этого сочинения — бодрый, торжественный, радостный — определяет и степень ясности произношения текста.

Посмотрим теперь, нужна ли такая чеканность произношения в произведении иного характера, например "Горные вершины" А. Рубинштейна на слова М. Лермонтова:

А. Рубинштейн. Горные вершины
Обработка Ю. Фармаковского

С. Гор - ны е вер - ши - ны спят во тьме ночной.

Т. Гор - ны е вер - ши - ны спят во тьме ночной.

Б. Гор - ны е вер - ши - ны спят во тьме ночной.

Ти - хи - е до - ли - ны пол - ны све - жей мглой.

Сопоставив приведенное построение, звучащее в основном на нюансе *piano* и *pianissimo*, с образом, содержащимся в тексте, мы приходим к выводу, что чеканность произношения, ясность дикции в данном случае не только не поможет выразительности исполнения, но, наоборот, снизит его качество. Произношение слов здесь должно быть именно неясным, как бы затухающим: к этому обязывают и характер мелодии, и нюанс, и главное, — содержание текста. Представьте себе, как неестественно, вне образа было бы утрированно ясное выговаривание слов: "Тихие долины полны свежей мглой".

Такой же дикционный прием "затухивания" текста необходим и при исполнении произведения полифонического характера (для тех партий, которые в данный момент сопровождают основную тему):

Вл. Соколов. Пахнет хлебом

Не очень быстро, весело $\text{♩} = 112$

С. Пах - нет хле - бом, теп - лым хле - бом, све - жим хле - бом, вкус - ным хле - бом.

А. Пах - нет хле - бом, теп - лым хле - бом, све - жим хле - бом, вкус - ным хле - бом.

C. *tr* (легко)

Пом, пом, пом, пом, пом, пом, пом, пом, пом, пом, пом, пом,

A.

Пах - нет ра - дост - но зер - ном.

T. *f*

Пах нет хле_бом, те_плым хле_бом, све_жим хле_бом, вкусным хле_бом.

C. *tr*

пом, пом, пом, пом, пом, пом, пом, пом, пом, пом, пом, пом.

A. *tr* (легко)

T. *tr*

Пах - нет ра - дост - но зер - ном.

B. *f*

Пах нет хле_бом, те_плым хле_бом, све_жим хле_бом, вкусным хле_бом.

При несоблюдении этого условия партиями хора, играющими в данный момент второстепенную роль, слова основной темы будет трудно разобрать в общем звучании всех партий хора, произносящих одновременно различный текст.

Таким образом, не следует считать, что показателем высокой дикционной техники хора является только умение четко и ясно выговаривать слова при пении. Для того чтобы дикция служила целям художественно выразительного исполнения, необходимо применение ее во всем разнообразии, в соответствии с характером произведения, а также в соответствии со значением той или иной партии хора в том или ином месте произведения.

Дикционные навыки помогают хору выделить наиболее важные по смыслу слова текста, обычно совпадающие с кульминациями музыкальных фраз. Поэтому усиление звука в кульминационных моментах сопровождается более четким произношением соответствующих мест текста, как, например:

110 К. Проспект. Море

Largo

C.

A.

T. *f*

B. *f*

Про - стор без_бреж_ный ла - зур - ных волн

- зур - ных волн - ла - зур - ных волн

ла - зур - ных волн

Характер звуковедения и тембр

Вспомним, что в начале этой главы мы говорили о мелодии как о главном средстве художественной выразительности. Но там рассматривалась мелодия в ее тематическом значении, отвлеченно от реального воспроизведения в звучании. Но ведь то, как будет исполнена эта мелодия, имеет немаловажное значение для художественно выразительной передачи того или иного хорового сочинения. Можно утверждать, что прием звуковедения *legato* является одним из важнейших средств художественно выразительного исполнения мелодии, так как он отражает главное в процессе пения: плавность, напевность. Об этом могут свидетельствовать хоровые произведения и песни самых различных жанров и эпох.

Non legato — также весьма распространенный прием звуковедения, необходимый для художественно выразительного исполнения многих произведений соответствующего характера.

Другие приемы звуковедения — staccato, различные акценты, sforzando — вносят в палитру художественного исполнения много дополнительных красок, значительно облегчают его восприятие.

В главе "Вокально-хоровая техника" мы говорили об "округленном" или "прикрытом" звучании. Этот прием также имеет непосредственное отношение к средствам художественной выразительности. Степень округления будет обуславливать тембр звучания, необходимый для того, чтобы данное произведение (или его части) было исполнено выразительно, соответственно его музыкальному и текстовому содержанию.

Степень "прикрытия" в практике академического пения может быть чрезвычайно различна. Диапазон "округленности" звучания может охватить множество самых разнообразных по характеру произведений. Например, от "Ноктюрна" Брамса, где тембр звучания требует предельного "прикрытия", до русской народной песни "Чтой-то звон", позволяющей академическую манеру пения предельно приблизить к народной, но при обязательном условии — пребывании в зоне "прикрытого" звучания:

111

Медленно

И. Брамс. Ноктюрн

В ноч- ной ти- ши у - слы- шал я не яс- ный звук да -

- ле - кий, и э - тот звук в ду - ше мо - ей о -

- ста - вил след глу - бо - кий. Со - ло - вуш- ко всю

ночь по - ет о сча - стье светлой да - ли, но

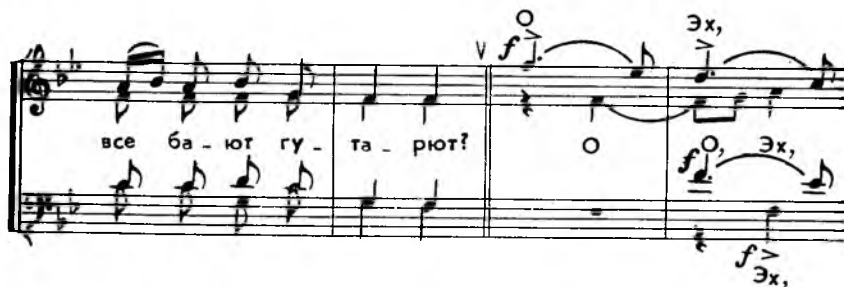
112

Не очень скоро

Русская народная песня «Чтой-то звон»
Обработка А. Карпова

Чтой то звон, да чтой то звон да в на - шей ко - ло -

- коль - но? Да не про нас ли, друг Ва - ню - ша,



Ансамбль, как средство художественной выразительности

В начале этой главы мы говорили о том, что техническая оснащенность (хорошая вокально-хоровая техника) хора служит основанием, условием для достижения более высокой категории исполнительского мастерства. Здесь подразумевается выразительное исполнение сочинения в соответствии с его идейно-художественным содержанием, в соответствии с замыслом композитора.

В конце главы, завершающей перечень средств художественной выразительности, мы поставили ансамбль, и это закономерно. Характеристика ансамбля, которая дана в первой главе — "Понятие о хоре", где перечисляются элементы хорового исполнения, а также во второй главе — "Вокально-хоровая техника", где говорится о технических приемах, обуславливающих возникновение ансамбля, убеждает нас в том, что наиболее важным средством художественной выразительности является именно ансамбль, ибо только при наличии признаков, определяющих это понятие, означающее — "вместе", могут быть созданы условия для подлинно художественного, выразительного исполнения хорового сочинения.

Отношение певцов к исполняемому произведению

На выразительность исполнения хорового произведения влияет и отношение самих певцов к исполняемому произведению. Каждый из них должен знать, что содержание музыки и текста обуславливает определенный характер звучания сочинения: героический, веселый, грустный, лирический. Понимание произведения, проникновение в его содержание будут способствовать выразительности исполнения. Желание хорошо и правильно исполнить произведение должно отразиться также и на внешнем поведении певцов во время исполнения, на их общей подтянутости, выражении лиц поющих. Нельзя забывать, что на концерте слуховое восприятие дополняется зрительным впечатлением от внешнего вида поющих. Никогда веселая, жизнерадостная песня не прозвучит соответственно ее содержанию, если у певцов будут скучные лица. И наоборот, исполнению грустно-лирического произведения не будет соответствовать веселое и некстати радостное настроение поющих.

Нужно всегда помнить, что исполнению любых, самых различных по характеру хоровых произведений должно сопутствовать вдохновение, основанное на понимании содержания хорового сочинения и правильном применении средств художественной выразительности.

IV. Средства и приемы управления хором

Эта глава рассматривает средства управления хором, которыми пользуется дирижер при работе с хоровым коллективом.

Дирижерский аппарат

Основным средством управления хором является дирижерский аппарат — руки, лицо дирижера, корпус. Главное в нем — это руки. Руки дирижера действуют в соответствии с характером хорового произведения, с его музыкальным содержанием. Выразительность лица и движения корпуса значительно способствуют убедительности и доходчивости жестов рук дирижера. Действия дирижерского аппарата во время исполнения произведения на эстраде всегда являются результатом большой предварительной работы, длительного общения дирижера с хором. Понимание певцами дирижерской руки, умение коллектива точно и четко следовать жестам дирижера являются показателем степени исполнительской культуры хора.

Во время выступления хора на эстраде дирижерский жест как бы подтверждает все требования дирижера, выдвигаемые им перед коллективом в репетиционный период.

Следует сказать, что при различных стадиях работы над произведением с хором степень применения элементов, составляющих дирижерский аппарат, также может быть различна. Так, на первых этапах работы над хоровым произведением руководитель в значительной мере свободно оперирует дирижерским аппаратом. Жесты в этот период нередко бывают подчеркнуты, преувеличены. Они могут быть или более размашисты, или более резкими по характеру, утрированно показывающими какой-либо элемент исполнения; дирижер может выходить за рамки правил дирижирования, употребляя жесты, наиболее убедительно и наглядно подтверждающие его словесные указания. По мере усвоения хором произведения многие средства управления, применяемые дирижером на начальных занятиях, постепенно утрачивают свою необходимость, поведение дирижера становится более собранным и соответствующим общепринятым правилам дирижирования.

И, наконец, на генеральных репетициях и на концерте дирижер уже не прибегает ни к словесным указаниям, ни к показу голосом. Главной воздействующей силой в этот период становится дирижерский жест, подкрепленный выразительным взглядом, общей подтянутостью дирижера.

Поскольку при исполнении хорового произведения жесты дирижера являются единственным средством управления, они, не теряя эмоционального начала, должны быть при этом предельно отчетливыми, ясными, понятными. На концерте дирижер как бы подыто-

живает результаты репетиционной работы с хором. Приведенными в определенную систему жестами он только напоминает о тех художественных и технических задачах, которые решались в репетиционный период.

Правда, иногда дирижер своими жестами на концерте требует от хора того, что не было предусмотрено во время репетиций. Это возможно, но такие требования могут быть осуществлены только при условии самой высокой степени художественной зрелости хора, его полнейшего контакта с дирижером.

Дирижерский жест должен быть всегда оправдан, целесообразен и содержателен. Это значит, что каждое движение дирижера как при работе с хором, так и при исполнении хорового произведения на эстраде должно преследовать определенную цель, выражать и подтверждать конкретные требования дирижера.

Следует сказать, что приемы, способы и формы репетиционной работы с хором, а также манера дирижирования на концерте во многом определяются вкусом, уровнем музыкальной и общей культуры дирижера, его опытностью, и поэтому они в значительной мере индивидуальны. Но существует общепринятая система движений рук, владение основами которой для каждого дирижера обязательно.

Техника дирижирования

Совокупность приемов, основанных на общепринятых правилах дирижирования, называется техникой дирижирования. Хорошая техника дирижирования делает все движения дирижера понятными для певцов и облегчает ему работу с хором.

Важнейшим признаком правильности дирижерского жеста является наличие в нем элемента предупреждения. Ни одно желание дирижера не может быть выполнено хором, если в жесте, которым дирижер выражает это свое требование, нет элемента предупреждения. Значение предупреждения в дирижерском жесте так же важно, как взмах руки перед ударом, как разбег перед прыжком, как мысль, предваряющая слово. Только сочетание предупредительного и основного жестов делает дирижирование действенным и профессионально грамотным. Таким образом, основой техники дирижирования является совокупность и взаимосвязь предупредительных и основных жестов.

В музыкальной терминологии предупредительный жест называется а у ф т а к т о м. Основному жесту, отмечающему начало пения, всегда предшествует предупреждающий жест — а у ф т а к т, указывающий хору момент дыхания.

Функции дирижерского жеста

Жесты дирижера выполняют следующие основные функции:
показ размера, в котором написано произведение;
показ начала пения (вступление);
показ окончания пения (снятие);
управление темпом исполнения;

показ нюансов и характера звуковедения;
указания по строю.

Разберем каждую функцию отдельно.

Здесь необходимо сказать о роли правой и левой руки при дирижировании. Плохо, если на протяжении всего исполнения обе руки делают параллельные движения, то есть выполняют одну и ту же функцию. Это обедняет технику дирижирования, делает ее маловыразительной. Поэтому надо стараться по возможности разграничивать функции правой и левой руки. Рекомендуется делать это следующим образом. Правая рука отмечает размер произведения, устанавливает темп исполнения, дирижирует аккомпанементом и обязательно отмечает первую долю такта; левая — показывает вступления, нюансы, помогает отдельным партиям хора выполнять наиболее трудные места мелодии.

Разумеется, это разграничение в значительной мере условно. Практика подсказывает, что часто дирижер, желая сосредоточить внимание певцов на каком-нибудь важном в данный момент элементе исполнения — установлении темпа, характера голосоведения, на силе звука и других, — для большей доходчивости этих требований применяет обе руки в параллельном, одинаковом движении. Показ вступлений отдельным голосам в тех случаях, когда это удобно для дирижера, может быть осуществлен не только левой, но и правой рукой. В нашем пособии приемы дирижирования, связанные с показом дирижерских схем, рассматриваются применительно к правой руке; приемы показа нюансов, указаний строя — применительно к левой руке.

Показ размера (дирижерские схемы)

Показ размера состоит в том, что дирижер движениями рук отмечает количество долей в такте, то есть метр, в котором написано произведение. Эти движения рук (тактирование) определяются дирижерской схемой, при которой каждый взмах, фиксирующий долю такта (единицу времени), соответствующим направлением рук отмечает сильные и слабые доли такта.

Движения руки (правой) по дирижерской схеме имеют четыре основных направления: вниз, влево (к себе), вправо (от себя), вверх⁹. Эти движения отражают очень важный элемент музыки — чередование сильных и слабых долей. Первая доля, как самая сильная в такте, сопровождается движением руки вниз, последняя, как самая слабая, движением руки вверх. Промежуточные доли распределяются в зависимости от метра (размера) и количества долей в такте.

Размеры в зависимости от количества в них сильных долей делятся на простые и сложные.

Простые размеры (двухдольные и трехдольные) содержат одну сильную долю.

Двухдольный размер ($\frac{2}{4}$) имеет одну сильную и одну слабую долю: $\dot{1} \quad \underline{2}^{10}$.

⁹ Термины "к себе" и "от себя" применимы и к левой руке (в случае дирижирования двумя руками).

¹⁰ Здесь и далее знаком — обозначена сильная доля, знаком — слабая.

113 С. II

С. А. Т. Б.

У во - рот, во -

Трлень, трлень, трлень, трлень, трлень, трлень,

- рот, во - рот, да

трлень, трлень. Во - рот ба - тьюш - ки - ных,

ай Ду - най, мой Ду - най, ай ве - се -

- лый Ду - най. Ра - зыг - ра - ли - ся ре - бя - та,

Схема тактирования двухдольного размера: первая, сильная доля такта отмечается движением руки вниз, а вторая, слабая — движением руки вверх (рис. 11).



Рис. 11

Трехдольный размер $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$ и $\frac{3}{2}$ содержит одну сильную и две слабые доли: 1 2 3.

М. Коваль. Слезы

114 Andante

С. А. Т. Б.

О сле - зы люд - ски - е,

Сле - зы люд - ски - е,

О сле - зы люд -

Сле - зы люд - ски - е,

лье - тесь вы, лье - тесь вы, лье - тесь вы, лье - тесь вы,

- ски - е, лье - тесь вы ран - ней и позд - ней по - рой,
лье - тесь вы, лье - тесь вы, лье - тесь вы, лье - тесь вы, лье - тесь вы

- го во ка - мен - ной Мос - кве,
- го во ка - мен - ной Мос - кве,
чей во ка - мен - .

А. Никольский. Звонили звоны
(Русская свадебная)

115

Allegretto

Зво - ни - ли
Зво - ни - ли
зво - ни - ли, зво - ни -

зво - ны в Нов - го - ро - де, звон - чей то -
зво - ны в Нов - го - ро - де, звон - чей то -
в Нов - го - ро - де, звон -

во ка - мен - ной Мос - кве.
во ка - мен - ной Мос - кве.
- ной Мос - кве.

116 *Sostenuto* $\text{♩} = 69$

Княжич
Всеволод

Под - ня - ла - ся с по - лу - но - чи,

Т.

Б.

Ф-но

Под - ня - ла - ся с по - лу - но - чи

Под - ня - ла - ся с по - лу - но - чи

дру - жи - нуш - ка хрес - тьян - ска - я, -

дру - жи - нуш - ка хрес - тьян - ска - я, -

Схема тактирования трехдольного размера: первая доля -- вниз, вторая -- вправо, третья -- вверх (рис. 12).

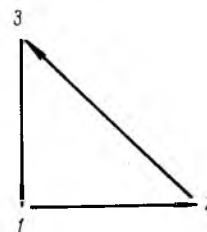


Рис. 12

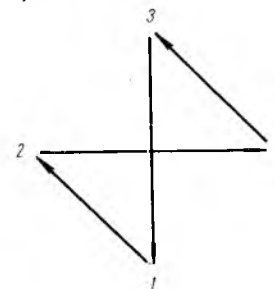


Рис. 13

Сложные размеры, состоящие из двух (или более) простых размеров, имеют две (и более) сильные доли, точнее -- одну сильную и одну (или более) относительно сильную долю.

Четырехдольный размер (4 или C) -- 1 2 3 4 -- состоит из двух простых двухдольных метрических групп.

117 Энергично, не затягивая

Г. Свиридов. Повстречался сын с отцом

И по - ны - не на вспо - ми - не

по за До- ном и Дон-цом: у Зве- ни- го- ры в до

- ли- не по- встре - чал - ся сын с от- цом,

acceler.

Схема тактирования четырехдольного размера: первая, сильная доля — вниз; вторая, слабая — к себе; третья, относительно сильная — от себя, четвертая, слабая — вверх (рис. 13).

Шестидольный размер ($\frac{6}{8}$ и $\frac{6}{4}$) — 1 2 3 4 5 6 — состоит из двух простых трехдольных метрических групп.

118

Andantino

Ф. Шуберт. Любовь

Все твер- дит нам про лю- бовь: реч- ки

слад- ко- е жур- ча - нье,

119

Умеренно ♩ = 96

Н. Римский-Корсаков. Татарский полон
Вариации на русскую тему

Не шум шу- мит, не гром гре- мит, мо- ло

Не шум шу- мит, не гром гре- мит, мо- ло

- дой Тур- чин по- лон де- лит. Ну да кто ж ко- му до-

- дой Тур- чин по- лон де- лит. Ну да кто ж ко- му до-

- ста - нет- ся: до- ста - ва- ла- ся те - ща зя - тюшке.

- ста - нет- ся: до- ста - ва- ла- ся те - ща зя - тюшке.

Шестидольный размер ($\frac{3}{2}$) $\bar{1} \bar{2} \bar{3} \bar{4} \bar{5} \bar{6}$ — состоит из трех простых двухдольных метрических групп.

120 **Moderato**

Украинская народная песня «Чого соловей смутен»
Обработка М. Леонтовича

При большем, чем четыре, количестве долей в такте движения руки в зависимости от строения такта повторяют какое-либо из четырех направлений.

Схема тактирования шестидольного размера при группировке $3 + 3$: первая, сильная доля — вниз; вторая, слабая — вниз; третья, слабая — к себе; четвертая, относительно сильная — от себя; пятая, слабая — от себя; шестая — вверх (рис. 14).

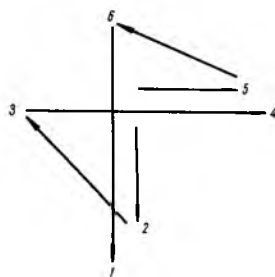


Рис. 14

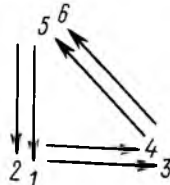


Рис. 15

Схема тактирования шестидольного размера при группировке $2 + 2 + 2$: первая — вниз; вторая — вниз; третья — от себя; четвертая — от себя; пятая — вверх; шестая — вверх (рис. 15).

Восьмидольный размер ($\frac{4}{2}$) состоит из четырех простых двухдольных метрических групп: $\bar{1} \bar{2} \bar{3} \bar{4} \bar{5} \bar{6} \bar{7} \bar{8}$.

Русская народная песня «Мавлина»
Запись и обработка Г. Позднякова

121 **Неторопливо** $\text{♩} = 58$

Схема тактирования восьмидольного размера: первая доля — вниз; вторая — то же; третья — к себе; четвертая — то же; пятая — от себя; шестая — то же; седьмая — вверх; восьмая — то же (рис. 16).

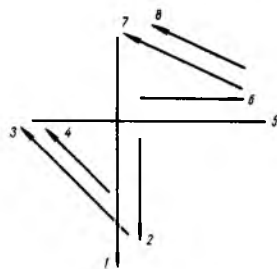


Рис. 16

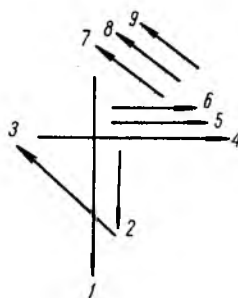


Рис. 17

Возможно тактирование "на 8" в размерах $C \left(\frac{4}{4} \right)$ в медленных темпах. В этих случаях четверть — основная доля такта — отмечается двумя взмахами, по протяженности равными восьмым; происходит дробление каждой доли такта на две равные части. Такой прием дирижирования так и называется — "дробление". При этом рисунок дирижерской схемы остается тот же, что и при дирижировании восьмидольного размера.

122

Adagio

П. Чайковский. Хор крестьян
из оперы «Евгений Онегин»

122

Девятидольный размер $\left(\frac{9}{8} \right)$ состоит из трех простых трехдольных метрических групп: $\bar{1} \ 2 \ 3 \ 4 \ 5 \ 6 \ 7 \ 8 \ 9$.

123

Умеренно

П. Чайковский. На море утушка купалась

123

Схема тактирования девятидольного размера: первая доля — вниз; вторая — то же; третья — к себе; четвертая — от себя; пятая и шестая — то же; седьмая — вверх, восьмая и девятая — то же (рис. 17).

Двенадцатидольный размер $(\frac{12}{8})$ состоит из четырех простых трехдольных групп: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12.

124

Larghetto

p

p

p

p

La cry-mo-sa di es il-la

La cry-mo-sa di es il-la

qua re-sur-get ex fa-vil-la

qua re-sur-get ex fa-vil-la

Схема тактирования двенадцатидольного размера: первая доля — вниз; вторая и третья — то же; четвертая — к себе; пятая и шестая — то же; седьмая — от себя; восьмая и девятая — то же; десятая — вверх; одиннадцатая и двенадцатая — то же (рис. 18).

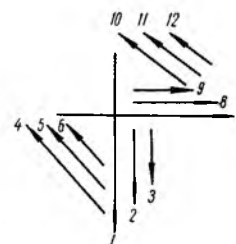


Рис. 18

Несимметричные размеры — всегда сложные. Они состоят из двух или более неравных по количеству долей метрических групп.

Пятидольный размер $(\frac{5}{4})$ состоит из двух простых метрических групп; возможна двоякая их группировка. Сначала рассмотрим группировку 2 + 3 (1 2 3 4 5).

(2+3)

С. Раз-гу-ля-ли-ся, раз-ли-ва-ли-ся

А. во-ды веш-ни-е по лу-гам.

(3+2)

Схема тактирования пятидольного размера при группировке 2 + 3: первая, сильная доля -- вниз; вторая, слабая -- к себе; третья, относительно сильная -- от себя; четвертая, слабая -- от себя; пятая, слабая -- вверх (рис. 19).

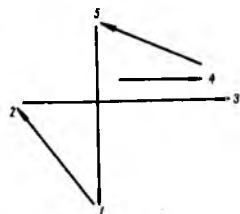


Рис. 19

Группировка 3 + 2 (1̇ 2̇ 3̇ 4̇ 5̇):

С. Как ден-ни-ца по-я-вит-ся

А. све-то-нос-на-я яс-на-я,

Схема тактирования пятидольного размера при группировке 3 + 2: первая, сильная доля -- вниз; вторая, слабая -- вниз; третья, относительно сильная -- от себя; четвертая, слабая -- к себе; пятая, слабая -- вверх (рис. 20).

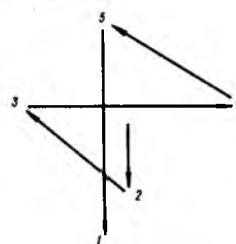


Рис. 20

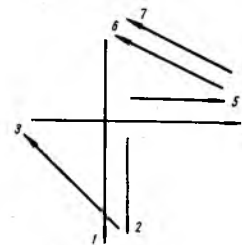


Рис. 21

Семидольный размер (7) $\bar{1} \bar{2} \bar{3} \bar{4} \bar{5} \bar{6} \bar{7}$ — состоит из двух метрических групп: 3 + 4 или из трех: 3 + 2 + 2.

127 Довольно скоро

Русская народная песня «Давно сказано»
Обработка В. Соколова

С. *mf*
А. *mf*
Т.
Б.

Дав - но ска - за - но, дав - но ба - я - но,
мо - е - му дру - жку на - пе - ред ид - ти.

Схема тактирования семидольного размера (3 + 4): первая, сильная доля — вниз; вторая, слабая — вниз; третья, слабая — к себе; четвертая, относительно сильная — от себя; пятая, слабая — от себя; шестая, относительно сильная — вверх; седьмая, слабая — вверх (рис. 21).

При дирижировании произведений, написанных в быстрых или подвижных темпах, количество жестов в сложном такте может сократиться до количества находящихся в нем простых тактов. Так, простой трехдольный такт может восприниматься как однодольный:

128. Оживленно

А. Штогаренко. Гуцулка поет

С. *sfp* *A!*
А. *sfp* *A!*
Т. *sfp*
Б. *A!*

На

скло - нах Кар - пат, где ма - ли - ма цве - тет, ве -
- се - лу - ю пес - ню гу - цул - ка по - ет. Меж
бу - ков зе - ле - ных
Меж бу - ков зе - ле - ных
- ле - ных

В этом случае движением руки в них отмечается только одна сильная доля такта; такой способ тактирования называется дирижированием "на раз" (рис. 22).

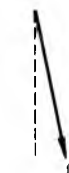


Рис. 22

Возможно объединение нескольких простых тактов в одну дирижерскую схему. Так, произведения быстрого темпа, написанные в четырехдольном размере (2 + 2), можно дирижировать "на два".

С. Славься славься ты Русь моя

А.

Т.

Б.

f

Вот пример, когда произведение, написанное в размере $\frac{2}{4}$, в быстром темпе, при группировке тактов по три, может дирижироваться "на три":

С. Ой, ты сила, силушка, ой, ты

А.

Т.

Б.

f

mf

С. силушка, ой, ты силушка, ой, ты

А.

Т.

Б.

С. силушка, ой ты силушка, ой ты

А.

Т.

Б.

Произведение в размере $\frac{6}{8}$ — "на два":

С. Теплый ветер к волнам

А.

Т.

Б.

p

p

p

к волнам

С. льнет, и уносит лодку прочь в

А.

Т.

Б.

mf

льнет, и все уносит

льнет, лодку прочь.

льнет, Бе рег

132

p даль и ночь. Теп- лый

p под- ку в ночь

mf marcato Бе- рег скры- ла даль и ночь. *p* Теп- лый

скры- ла даль и ночь, а

ве- тер к вол-нам сон- ным льнет.

к вол- нам льнет.

ве- тер к вол- нам льнет.

ве- тер к вол- нам льнет.

Произведение в размере $\frac{5}{4}$ — "на два" (2 + 3) :

М. Глинка. Хор «Лель таинственный»
из оперы «Руслан и Людмила»

132

Allegro risoluto assai

С. А. *f* Лель та- ин- ствен- ный У- по- и- тель- ный!

Т. *f*

Б. *f*

Allegro risoluto assai

f *sf* *tr* *sf* *tr*

Ты вос- тор- ги- лешь в сердце нам. Сла- вим власть тво- ю

tr *tr*

и мо-гу-щест-во, не-из-беж-ны-е на зем-ле!

Произведение в размере $\frac{5}{8}$ — "на два" (2 + 3):

133

Allegro con bravura

М. Чулаки. На берегах Волхова

Т. Серд-цу до-ро-го, бей, по-ми, кру-ши

Б. Сло-во Ро-ди-ны

зло-го во-ро-га. бей, по-ми, кру-ши.

зло-го во-ро-га, зло-го во-ро-га.

simile

Раз-вер-ни у-дар о-то всей ду-ши.

Произведение в размере $\frac{5}{4}$ — "на раз":

134

Allegro vivo

А. Бородин. Хор девушек
из оперы «Князь Игорь»

С. I Ты по-ми-луй нас, не во

С. II

А.

Allegro vivo

p *cresc.*

росо а росо

гнев те - ба, не во - би - ду будь, э - то
росо а росо

росо а росо

mf

он же все наш бла - гой - то князь Во - ло -

sempre stacc.

- ди - мир - то Я - ро - сла - вич, наш князь от

f

га - лиц - кий. И до преж се - го, и дав -

f

dim.

но, уж так о - би - жал он всех на Пу -

dim.

dim.

p *cresc.*

- тив - ле то Во - ло - ди - мир от Я - ро -

p *cresc.*

mf

он,

cresc.

- сла - вич от, князь от наш.

все он!

Произведение в размере $\frac{9}{8}$ — "на три": 3 + 3 + 3, а также в несимметричном размере $\frac{9}{8}$ — "на четыре": 2 + 3 + 2 + 2 — 5-й и 6-й такты; "на четыре": 2 + 2 + 2 + 3 — 7-й и 8-й такты:

ра - ди грех на - ших тяж - ких!

135

Н. Римский-Корсаков. Хор «Ой беда идет»
из оперы «Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии»

3 + 3 + 3

C.

A.

T.

B.

Ой, бе - да и - дет, лю - ди,

sf *p*

cresc.

и не бу - дет про - щень - я

cresc.

до е - ди - но - го сгиб - нем

mf

до е - ди - но - го сгиб - нем

(2+3+2+3)

ны не во - рог я - вил - ся,

ны не во - рог я - вил - ся,

(2+3+2+2)

Нам не зна-мый до се - ле и не слы-хан-но лю - тый

Нам не зна-мый до се - ле и не слы-хан-но лю - тый

из зем - ли слов - но вы - рос.

из зем - ли слов - но вы - рос.

Произведение в размере $\frac{12}{8}$ (3 + 3 + 3 + 3) — "на четыре".

М. Глинка. Хор
из оперы «Руслан и Людмила»

136 Andante mosso, quasi allegretto

C. I.
C. II

I dolce p

He ce - туй!

Fl.

Cl.

II *dolce p*

He ce - туй!

He ce - туй,

p

Cl.

Cor.

Fag.

dolce assai

не се - туй, ми - лая княжна!

dolce assai

Fl.

Произведение в размере $\frac{11}{4}$ (2 + 2 + 2 + 2 + 3) — "на пять".

Н. Римский-Корсаков. Хор
из оперы «Садко»

137 Allegro non troppo

T.

Будет кра-сен день в по-ло-ви-ну дня,

B.

tr

f

бу - дет пир у нас во по - лу - пи - ре,

Произведение, где у разных партий (или у хора и оркестра) неодинаковый размер в одном и том же такте (редкий случай), — "на раз":

138 Н. Римский-Корсаков. Хор
из оперы «Сказание о невидимом граде Китеже»
Allegro non troppo (alla breve)

C. Здрав - ствуй, свет,
A. Здрав - ствуй, свет,
T. Здрав - ствуй, свет,
B. Здрав - ствуй, свет,

sf sempre forte

Allegro non troppo (alla breve)

свет кня - ги - нюш - ка! Здрав - ствуй,
свет кня - ги - нюш - ка! Здрав - ствуй,

здрав - ствуй, свет, свет Фев -
здрав - ствуй, свет, свет Фев -



Описанный прием, объединяющий несколько долей такта в одну или более групп, в зависимости от количества сильных долей в такте, носит название *alla breve*, что буквально означает "укорачивание" (от латинского слова *brevis* — короткий). Чаще всего термин *alla breve* относят к дирижированию "на два" размера $\frac{4}{4}$ и обозначают $\frac{2}{4}$ или *C* (см. пример 129), а также "на три" — размера $\frac{3}{2}$ (см. пример 116).

Мы говорили в начале этой главы, что основой дирижирования является совокупность предупредительных и основных жестов. Исходя из этого, можно вывести правило, что не только перед началом пения, но и перед каждым жестом, указывающим долю такта, должен быть предварительный или приготавливающий жест — ауфтакт. В приведенных выше рисунках схем тактирования эти приготавливающие жесты отсутствуют.

Ниже приводятся полные схемы, наглядно отражающие совокупность элементов дирижерского жеста при дирижировании различных размеров.

Момент дирижерского жеста, фиксирующий каждую долю такта, называется *точкой*; она отмечена на чертеже наконечником стрелки; приготавливающие жесты — ауфтакты — изображены пунктирными линиями.

На приведенных рисунках видно, что ауфтакты перед слабыми долями более выпуклы, чем перед сильными. Это происходит потому, что слабая доля уже сама по себе является как бы ауфтактом, предваряющим сильную долю такта.

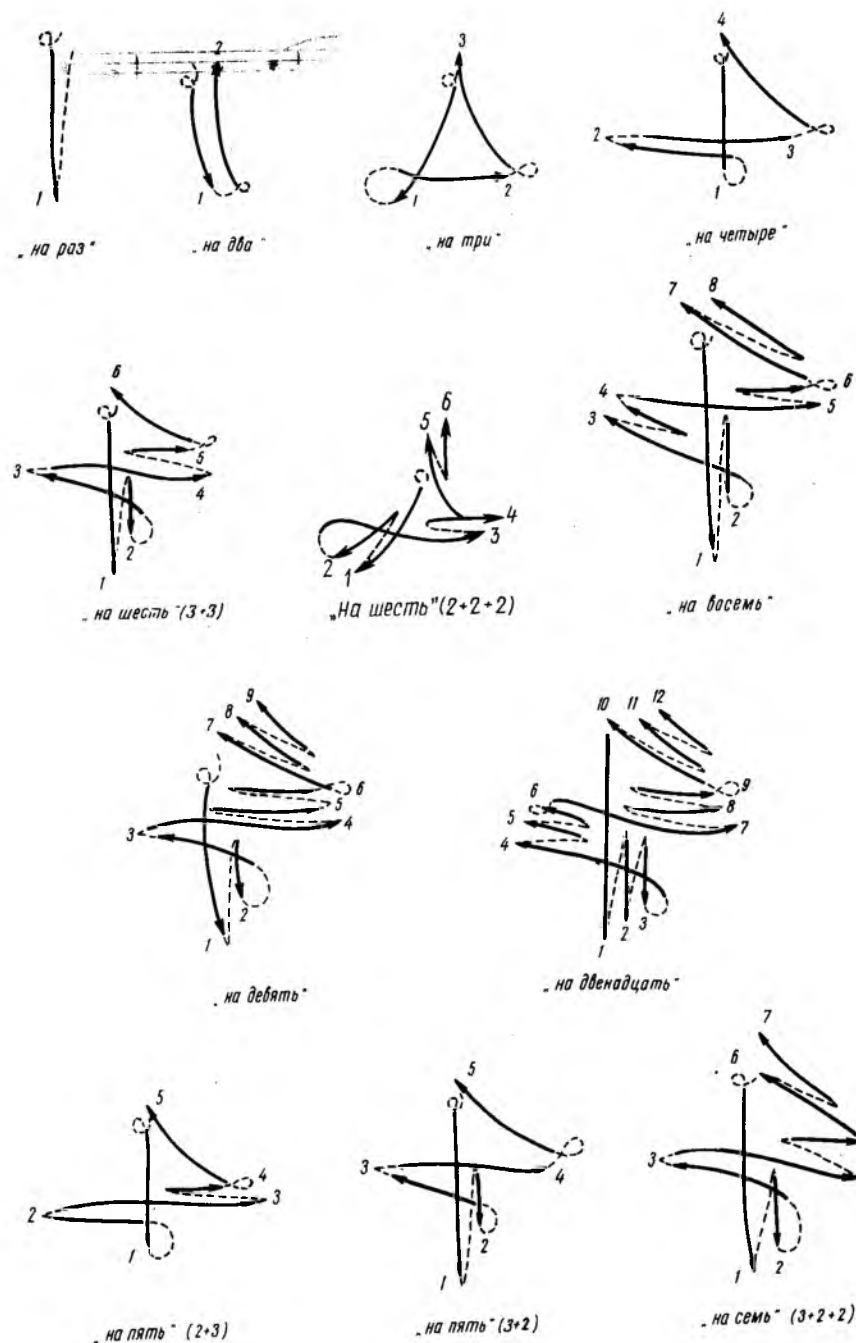


Рис. 23. Полные схемы дирижирования различных размеров

Показ начала пения («вступление»)

Мы уже говорили о том, как важно, чтобы хор владел правильным дыханием. Дружное, одновременное вступление хора во многом зависит от того, насколько ясно и понятно дирижер показал хору момент дыхания.

Жест дирижера, указывающий начало пения, можно разделить на три элемента: "внимание", "дыхание", "вступление".

Первый элемент — когда поднятая и несколько выдвинутая вперед рука дирижера организует внимание певцов. Это положение руки, называемое "в н и м а н и е", отмечает лишь то мгновение, которое непосредственно предшествует дыханию хора. В момент "внимание" большое значение имеют точное неподвижное положение рук, выразительный взгляд дирижера, общая подтянутость всей его фигуры. Жест "внимание" не следует смешивать с жестом, организующим певцов перед началом пения. С момента "внимание" дирижер, так же как и хор, непосредственно включается в процесс исполнения (рис. 24).



Рис. 24



Рис. 25

Второй элемент — показ момента вдоха — "дыхание". Значение этого жеста в дирижировании чрезвычайно велико. Из трех движений руки, составляющих комплекс сложного жеста вступления, "дыхание" является самым важным, так как оно организует одновременный вдох певцов перед началом пения. От четкости, ясности, а главное, от своевременности этого жеста зависит точное, одновременное вступление хора.

В жесте "дыхание" должен отразиться характер музыки, нюанс, в котором исполняется начало произведения, и, что особенно важно, темп. По протяженности жест "дыхание" должен быть равен одной доле такта, или, точнее, единице времени, отмечающейся при дирижировании каждым взмахом руки.

Третий элемент жеста, показывающий непосредственно начало пения, называется "вступлением". Он является результатом действия первых двух — "внимания" и "дыхания". Отражая в себе темп, нюанс и характер произведения, он как бы подтверждает подготовленное предшествующими жестами вступление хора.

Жест "вступление", естественно, идет в направлении той доли, на которую вступает хор, равно как предшествующий ему жест "дыхание" — в направлении предыдущей доли. Таким образом, комбинация жестов вступления и их направление будут видоизменяться в зависимости от того, на какой доле вступает хор.

Разберем несколько типичных случаев вступлений хора на разных долях такта.

Если вступление происходит на первой доле такта, движение руки на "дыхание" идет вверх, в направлении предыдущей (последней) доли такта, а на "вступление", естественно, вниз, в направлении первой доли (рис. 25).

Наиболее распространенным видом вступления на других долях такта нужно считать вступление на последнюю долю, называемое з а т а к т о в ы м вступлением или з а т а к т о м.

Последовательность движений руки дирижера ("внимание", "дыхание", "вступление") в этом случае та же, что и при вступлении хора на первой доле такта. Но так как движение руки на "дыхание" дается в направлении доли, предшествующей той, на которой происходит вступление, то в зависимости от размера такта жест "дыхание" при затактовом вступлении будет:

а) в направлении первой доли при размере $\frac{2}{4}$ (рис. 26):

Русская народная песня «Пивна ягода»
Обработка В. Соколова

139

Момент жеста «дыхание» Момент жеста «вступление»

Скоро раз два

С. Ах, пивна на

А. я - го - да по са - ха - ру плы - ла

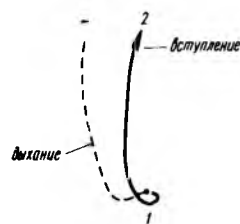


Рис. 26

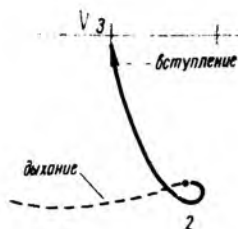


Рис. 27

б) в направлении второй доли при размере $\frac{3}{4}$ (рис. 27):

Русская народная песня «Как за речкою, как за быстрою»
Обработка Н. Римского-Корсакова

140
Момент жеста «дыхание»
Умеренно
два три
Момент жеста «вступление»

С. I
С. II

Как за реч - ко - ю, как за
быст - ро - ю, ай лю - ли, лю - ли, как за быст - ро - ю

в) в направлении третьей доли при размере C (рис. 28):

Русская народная песня «Не слышно шуму городского»
Обработка В. Соколова

141
Момент жеста «дыхание»
Спокойно
три четыре
Момент жеста «вступление»

С.
А.
Т.
Б.

Не слыш - но шу - му го - род -



Рис. 28

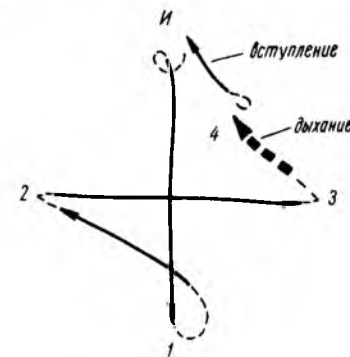


Рис. 29

Вышеприведенные примеры иллюстрируют только те случаи, когда затактовые вступления приходятся на полную долю такта. Существует немало хоровых произведений, где затактовое вступление хора начинается не на полной доле такта, а на ее части, чаще всего на ее половине. Такое вступление называется *дробленым*.

Последовательность трех элементов жеста в этом случае сохраняется, но содержание двух последних — "дыхания" и "вступления" — претерпевает значительное изменение.

Дирижер должен учесть, что хор, вступая на второй половине доли такта, дыхание берет на первой ее половине. Следовательно, жест дирижера на эту долю выполняет одновременно две функции: и "дыхания", и "вступления", поэтому он должен быть особенно энергичным и ясным. От точности этого жеста зависят четкость и одновременность вступления.

В этом случае хор, как бы опираясь на акцентированный жест дирижера, отмечающий последнюю долю такта, после мгновенного дыхания без дополнительного движения руки вступает на вторую часть доли.

Таким образом, главная ответственность при дробленном вступлении падает на последний жест, выполняющий теперь функции и "дыхания", и "вступления".

Такой прием вступления используется при исполнении произведений, написанных в подвижных и умеренных темпах:

142

Русская народная песня «Гулял по Уралу Чапаев-герой»

Момент жеста
приготовления,
указывающего темпМомент жеста «дыхание»
на дробное вступление

Решительно

три четыре

Т. Гу - лял по У - ра - лу Ча -

Б. - па - ев ге - рой, он со - ко - лом рвал - ся с пол - ка - ми на бой

143

Русская народная песня «Спускается солнце за степи»

Момент жеста
приготовления,
указывающего темпМомент жеста «дыхание»
на дробное вступление

Не очень медленно

раз два

Хор С пу - ска - ет - ся сол - нце за

сте - пи, в да - ли зо - ло - тит - ся ко - выль.

Медленный темп дает дирижеру возможность применять иной прием для дробного вступления, сохраняя при этом обычную последовательность жестов (рис. 29):

144

Русская революционная песня «Замучен тяжелой неволей»

Момент жеста «дыхание»

Момент жеста «вступление»

Медленно

четыре и

Хор За - му - чен тя - же - лой не -

- во - лей, ты слав - но - ю смер - тью по - чил.

В этом примере хор также должен взять дыхание во время первой половины той доли, на которой происходит вступление, в данном случае — на первую восьмую четвертой доли, и вступить на второй восьмой. Но благодаря тому, что темп предлагаемого произведения медленный, хормейстер имеет возможность отметить обе части доли. Жест "внимание" находится как бы в положении третьей доли; далее — дирижер дробит жест четвертой доли на два движения, каждое из которых по времени будет вдвое короче целого: первое движение — "дыхание", второе — "вступление".

Показ окончания пения («снятие»)

Жест, указывающий окончание пения или, как принято говорить, "снятие", также делится на три элемента: "внимание", "приготовление", "снятие". В комбинации движений он соответствует жесту "вступление".

Так как снятие звучания хора происходит во время исполнения или в конце его, жест "внимание" в этих случаях не столь обязателен, как при начале пения, ибо участие певцов в исполнении уже предопределяет наличие у них внимания на протяжении всего произведения.

Жест "приготовление", предшествующий "снятию", соответствует жесту "дыхание". Он также дается в темпе и в характере исполняемого произведения.

Жест "снятие" соответствует жесту "вступление", но с обязательным "отскоком" кисти, фиксирующим момент снятия. В процессе исполнения хорового сочинения при показе "снятия" на различных долях такта жесты дирижера должны сохранять направление, соответствующее этим долям.

Пример "снятия" на первую долю:

145

Русская народная песня «По диким степям Забайкалья»

Не очень скоро

Хор По ди - ким сте - пям За - бай - каль - я,

где зо - ло - то ро - ют во - га - рах,

Момент снятия на первую долю

раз

бро - дя - га, судь - бу про - кли - на - я

Момент снятия на первую долю

раз

та - щил - ся с су - мой на пле - чах.

Момент "снятие" в процессе исполнения в случаях, когда после снятия звучания непосредственно продолжается движение музыки, играет роль цезуры, как это ясно видно из последующих примеров.
Пример "снятия" на вторую долю:

146 Медленно

Русская народная песня «Вниз по Волге реке»

Хор

Вниз по Вол - ге ре - ке с Ниж - не - нов - го - ро -

Момент снятия на вторую долю

два

да сна - ря - жен стру - жок, как стре -

Момент снятия на вторую долю

два

- ла ле - тит, как стре - ла ле - тит.

Пример "снятия" на третью долю:

А. Бородин. Хор половецких девушек
из оперы «Князь Игорь»

147 Живо

Момент снятия на третью долю

три

У - ле - тай на кры - льях вет - ра ты в край род -

Момент снятия на третью долю

три

- ной, род на - я пес - ня на - ша, ту - да, где

Пример "снятия" на четвертую долю:

148 Легко, весело

Русская народная песня «Выйду ль я на реченьку»

Хор

Вый - ду ль я на ре - чень - ку,

Момент снятия на четвертую долю

четыре

по - смотрю на бы - стру - ю, не у - ви - жу ль

я сво - го ми - ло - го, сер - деч - но - го дру - жень - ка.

Исполняя произведения с аккомпанементом, продолжающимся после "снятия" хора, дирижер должен тщательно следить за правильной последовательностью движений рук по дирижерской схеме, чтобы его жесты были понятны не только певцам хора, но и музыкантам, исполняющим аккомпанемент (симфонический оркестр, оркестр струнных инструментов, инструментальный ансамбль):

149

Широко

С. Туликов. Песня о Ленине

Хор

Ле - нин в тво - ей весне, в каж - дом счаст -

- ли - вом дне, Ле - нин в те - бе и во

Момент снятия на третью долю

три

мне.

При дирижировании хоровых произведений, написанных без сопровождения, при окончании произведения или в местах, завершающих отдельные его части или построения, могут быть допущены в некоторых случаях отклонения от обычных жестов.

В нижеследующем примере хор прекращает звучание на второй доле такта, после чего следует фермата на паузе. В данном случае дирижер может воспользоваться жестом, наиболее ясно показывающим окончание. Таким жестом может быть естественное движение руки сверху вниз, аналогичное жесту, означающему снятие звучания на первой доле такта:

П. Чайковский. Соловушка

Момент снятия на вторую долю в направлении первой доли

150

Оживленно

С.

А.

Т.

Б.

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

Момент снятия на вторую долю в направлении первой доли

два

во чу - жу - ю теп - лу - ю сто - рон - ку.

В разделе "Средства художественной выразительности" мы уже говорили о роли темпа. В репетиционный период дирижер, утапливая нужный темп для какого-либо произведения, может для этой цели применять самые разнообразные приемы. Так, например, можно давать словесные указания, сравнивая данное произведение с другим, аналогичным по характеру и темпу, или, наоборот, по принципу контраста — с произведениями иного плана. Словесные указания полезно подкреплять отчетливыми жестами или постукиванием карандашом. На концерте же показ темпа может быть осуществлен лишь непосредственно жестами дирижера.

Темп является наименее устойчивым элементом исполнения. Поэтому во время дирижирования руководитель должен с особым вниманием следить за сохранением нужного темпа.

Необходимо, чтобы дирижер непосредственно перед началом пения мысленно представил себе темп первых тактов: это поможет установить правильный темп при исполнении всего произведения.

При разборе элементов жеста "вступление" было указано на важность жеста "дыхание", или афтакта, определяющего темп начала пения. Поэтому, поскольку при дирижировании показ каждой доли неизбежно предваряется афтактом, значение его как элемента жеста, определяющего темп, огромно.

Во время исполнения у хора нередко наблюдается тенденция к нарушению темпа. В этом случае дирижер при стремлении хора к замедлению должен ускорить темп, укарачивая амплитуду взмаха за счет сокращения времени, падающего на афтакт; а при стремлении хора к ускорению должен замедлить темп путем расширения амплитуды взмаха за счет увеличения времени, падающего на афтакт.

Показ ферматы

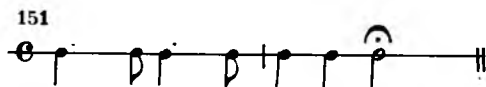
Дирижирование ферматой предусматривает два основных элемента жеста, относящихся к началу ферматы ("становление" ферматы) и к ее окончанию.

Жест "становление" отмечает ту долю, над которой поставлена фермата. Способы дирижирования ферматы бывают различны в зависимости от того, на какой доле такта она стоит. Главным образом это относится непосредственно к жесту прекращения ферматы, который претерпевает значительные изменения в зависимости от условий, в которых она находится.

Как же дирижируются такие различного вида ферматы?

Остановимся на этом несколько подробнее.

Случай первый. Фермата в конце всего произведения (пример 151) или его части (пример 152):



152

Медленно

Ритмический рисунок

Быстро



Данные случаи наиболее просты в технике становления и снятия ферматы. Это обусловлено тем, что после окончания ферматы нет движения музыки (а при завершении частей произведения — отсутствие движения музыки непосредственно после снятия).

Представим себе фермату на последнем, протяжном звуке:

153



В данном примере фермата поставлена на ноте, звучание которой начинается с первой доли (наиболее распространенный случай в практике). В подобных случаях рекомендуется дирижеру остановить руку на этой первой доле, а затем мысленно тактировать (отмечать) количество долей данной длительности и, остановившись на последней, ощущать последнюю долю в положении ферматы.

Вот как будет выглядеть в представлении дирижера протяженный звук, над которым поставлена фермата:

154



Снятие ферматы производится таким же способом, как и протяженный долгий звук (см. "Показ окончания пения").

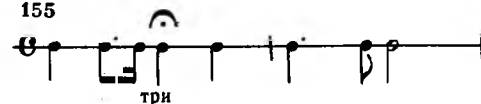
В педагогической практике такой вид ферматы (то есть ферматы, после которой непосредственно нет продолжения музыки) носит название "снятая фермата".

Случай второй. Он характерен тем, что после ферматы непосредственно следует движение музыки. Это обстоятельство в корне меняет поведение дирижера при выполнении ферматы.

Во-первых, надо учесть, что поскольку после окончания ферматы музыка непосредственно продолжает свое движение, то и становление ферматы на любой из долей такта, и снятие ее не должны нарушать соответствующую данному размеру дирижерскую схему.

Предположим, фермата стоит на третьей доле четырехчетвертного такта:

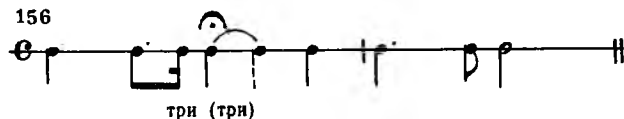
155



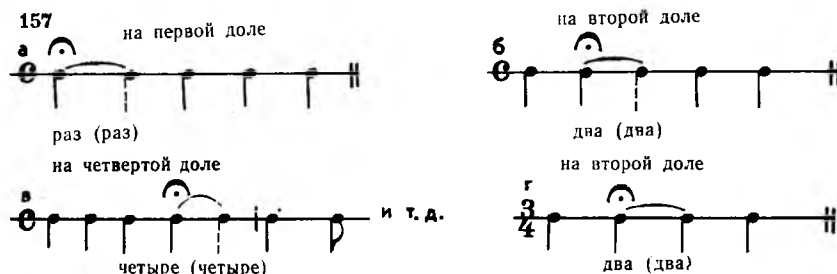
Рука дирижера останавливается на третьей четверти и выдерживает фермату. Теперь вспомним, что по законам дирижирования всякому действию, точнее жесту дирижера должен предшествовать предварительный жест — афтакт. Поэтому для возобновления движения музыки после остановки на фермате дирижеру необходимо предвидеть четвертую долю афтактом. Но мы знаем, что афтакт по

времени равен доле, которую он предваряет. Поэтому, дирижируя данный такт, руководитель как бы прибавляет долю к четырехчетвертному такту. Так и происходит на самом деле. Дирижер, желая продолжить движение музыки, должен повторить ту долю, на которой стоит фермата.

Следовательно, данный пример в представлении дирижера будет выглядеть так:

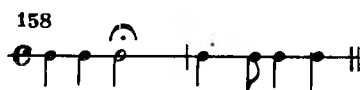


Этот же принцип сохранится и при становлении ферматы на других долях такта и при других размерах:



В приведенных примерах фермата поставлена на длительностях, равных доле такта. Как же дирижировать такой ферматой, которая стоит под нотой большего достоинства, чем одна доля?

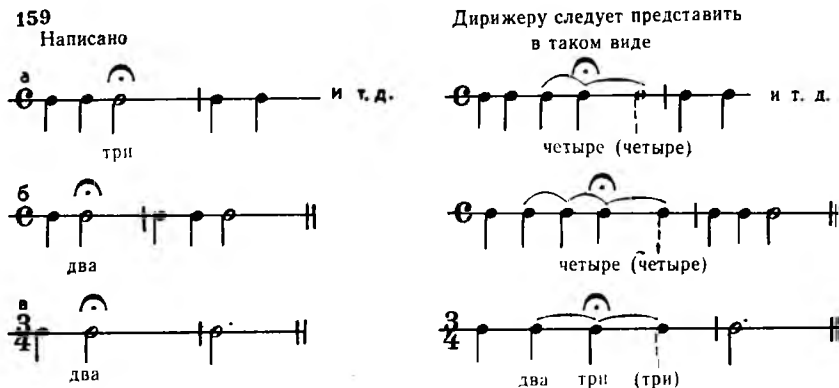
Возьмем случай ферматы на половинной длительности четырех-дольного такта, начинающейся с третьей доли:



Вспомним, что для показа продолжения движения дирижер делает афтакт, равный доле, и что должна повториться та доля, на которой стоит фермата.

Может возникнуть вопрос: не нарушается ли правило дирижирования ферматы в подобных случаях? Ведь фермата стоит на третьей доле, а для продолжения движения достаточно протактировать четвертую долю как афтакт к первой следующего такта, благодаря чему можно избежать повторения доли. Нет, это правило сохранится и в подобных случаях. Надо только вспомнить, как дирижер должен воспринимать фермату, стоящую над нотой большего достоинства в несколько долей (см. выше стр. 159). Как же дирижировать такой ферматой, которая стоит над нотой большего достоинства, чем одна доля? Поставив фермату, дирижер должен мысленно отсчитать количество долей, входящих в состав длительности ноты, и остановиться на последней.

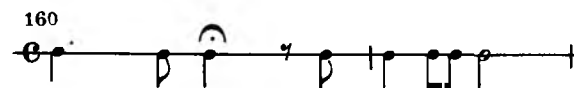
Приведем для наглядности примеры:



Из этих примеров видно, что фактически фермата во всех случаях будет стоять соответственно не на третьей и не на второй доле, а на последней, слигванной с предыдущей третьей (в примере а), с предыдущей второй (в примерах б и в). Таким образом, правило сохраняется: дирижер для продолжения движения музыки повторяет последнюю долю жестом, являющимся афтактом к последующей первой.

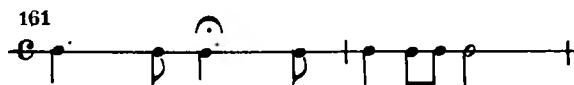
Мы разбирали случаи фермат в середине музыкального построения, когда после ферматы непосредственно продолжается движение музыки. Такой вид ферматы, в отличие от предыдущего, мы будем называть неснимаемой ферматой. Смысл этого термина заключается в том, что, в отличие от "снимаемой", когда жест звучания на фермате является в то же время и жестом прекращения движения музыки, здесь нет прекращения движения музыки и дирижерский жест "снятие" является одновременно и сигналом к продолжению исполнения.

Но бывают случаи, когда после ферматы стоит пауза в достоинстве одной доли или меньше, например:



Может возникнуть вопрос: почему же мы называем этот случай "неснимаемой" ферматой, когда фактически звучание снимается? Дело здесь в том, что термины "снимаемая" и "неснимаемая" фермата мы употребляем в зависимости от того, прекращает или продолжает движение музыки жест, снимающий фермату.

В данном и подобных этому примерах жест прекращения ферматы будет одновременно сигналом к продолжению движения музыки так же, как если бы этой восьмой паузы не было:



Существенного различия между этими примерами нет; и там и тут, как мы уже знаем, жест прекращения ферматы будет сигналом для продолжения движения музыки. Различие будет только в характере жеста, прекращающего фермату. В примере 157 он будет более острым, акцентированным, так как он одновременно содержит и жест "дыхание". В примере 158 целью жеста прекращения ферматы будет лишь показ продолжения движения музыки в соответствующем характере и темпе.

Показ вступления партиям хора

Мы говорили выше о различных видах вступления, имея в виду начало исполнения хорового произведения или всем хором, или какой-либо одной партией при паузе у остальных.

При дирижировании хорового произведения, в котором встречаются вступления отдельных партий, дирижер, естественно, должен уметь их показывать, или, как принято говорить, давать вступления этим партиям. Показы вступлений в процессе дирижирования также должны быть ясны, понятны и правильны. Правильность показа вступлений во время исполнения прежде всего определяется тем, в какой мере дирижер при этом сохраняет ясность дирижерской схемы. При частом чередовании вступлений в многоголосном и особенно в полифоническом сочинении, а также при показе речитативных реплик, например, в оперных хорах, незыблемое сохранение схемы нужно считать обязательным:

162 [Allegro non troppo]

C.
A.
T.
B.

mf
Ва_ли сю_

ff *mf*

М. Мусоргский. Борис Годунов
Эпизод из Сцены под Кромами

- да! На пень са-ди, на пень, ре-бя_та! Вот

p

так!

mf
А чтоб не боль_но_ выл, чтоб гор_ла_то бо_

-я-ско-го не пор-тил... За-ко-но-

Важ-но!

- пать!

Что ж, брат-цы? Аль так, без по-че-гу бо-

-я-ри-на о ста-вим? Так без по-че-гу!

В практике хорового дирижирования существует распространенный прием: при показе вступлений партиям хора правая рука дает вступление альтам и басам, а левая — сопрано и тенорам. Этот прием может быть принят за основу — он удобен для дирижера и понятен певцам хора (см. пример 163).

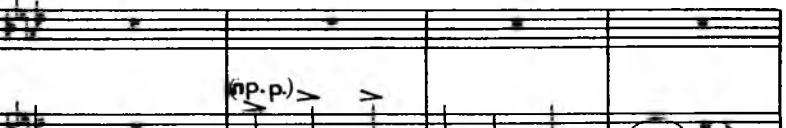
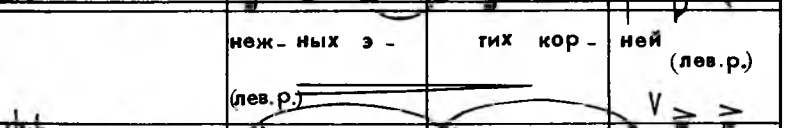
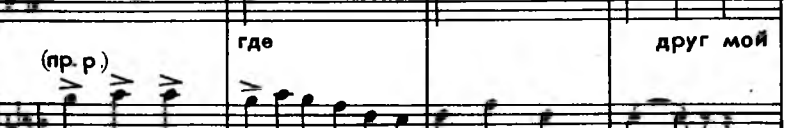
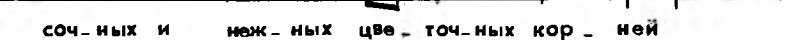
Но нельзя это правило применять безоговорочно во всех случаях. Дирижер в этом смысле должен проявлять определенную гибкость. Бывают случаи отклонения от этого приема в зависимости от многих обстоятельств. Так, например, помня, что основная функция при дирижировании принадлежит правой руке, дирижер какое-либо наиболее значительное вступление как теноровой, так и сопрановой партии может показать и правой рукой; такое подчеркнутое внимание к важному элементу исполнения сделает жест более убедительным и внесет разнообразие в приемы дирижирования (см. пример 164).

163

[Andante]

Корейская народная песня «Дораз»
Обработка В. Соколова

С. 
А. 
Т. 
Б. 

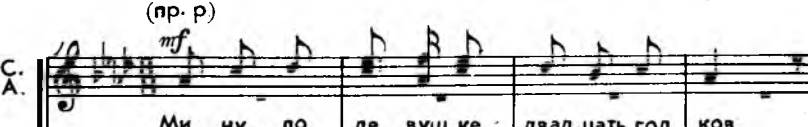
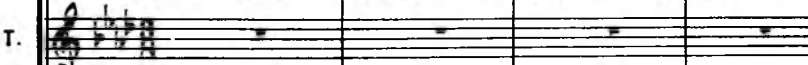
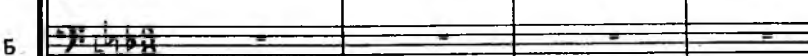
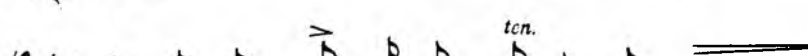
(лев. р.) 


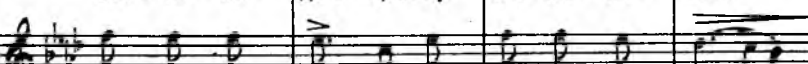

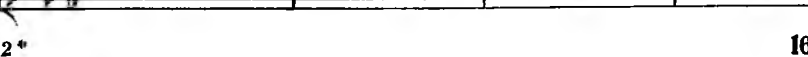



164

Allegro non troppo

А. Долуханиян. Разборчивая невеста
Обработка В. Соколова

(пр. р.) 




Для выразительного исполнения музыкальных произведений необходимо разнообразие силы звучания, то есть разнообразие нюансов. Дирижер, управляя хором, должен отразить соответствующими жестами и эту сторону исполнения.

Приемы показа нюансов не приведены в какую-либо систему, как это сделано по отношению к другим элементам техники дирижирования. Каждый дирижер пользуется своими, с его точки зрения наиболее убедительными жестами. Но, обобщая эти приемы, можно сказать, что при показе нюанса *forte* кисти рук и корпус дирижера напрягаются соответственно силе звучания того или иного отрывка произведения. И наоборот, руки и корпус дирижера приобретают мягкость в соответствии с нюансом *piano*. Общепринятым жестом, показывающим *piano*, является положение левой руки (преимущественно), обращенное ладонью к хору или к какой-либо одной партии, от которой дирижер требует тихого звучания.

Процесс перехода от *piano* к *forte* — *crescendo* — сопровождается постепенным напряжением всего дирижерского аппарата, переход же от *forte* к *piano* — *crescendo* — постепенным его смягчением.

Точный жест дирижера должен обеспечивать одновременное вступление хора в нюансе и характере исполняемого произведения. Так, резкий и быстрый взмах руки на "дыхание" требует от хора *forte* и пения в быстром темпе; широкий, мягкий взмах — *piano* в медленном темпе.

При этом дирижер должен всегда помнить о том, что напряжение дирижерского аппарата при показе *forte* не должно быть чрезмерным, конвульсивным, уродливым, а показ *piano* — вялым и ослабленным. Во всех случаях жест должен быть волевым.

Нюансы, особенно возникшие внезапно (*subito forte*, *subito piano*), обязательно предупреждаются жестом, афтактом соответствующего характера, который дается дирижером на одну долю раньше жеста, указывающего этот нюанс.

Нет утвержденных, общепринятых правил в показе характера голосоведения, по крайней мере когда это касается внешней формы жеста или рисунка движения руки дирижера. Можно говорить в данном случае не о форме жеста, а о его характере, который должен отображать ту или иную манеру звуковедения. Можно сделать лишь несколько общих рекомендаций. Естественно, что *legato* должно быть показано плавным жестом; и подобно тому, как при пении *legato* звуки должны незаметно, без толчков переходить один в другой, у дирижера не должно быть порывистых движений и резких переходов при смене направления взмаха (при дирижировании схемы). Большую роль в этом может сыграть кисть дирижера: небольшое, едва заметное отставание в движении кисти от запястья, которое является направляющим при дирижировании *legato*, придает жесту плавный характер, соответствующий требуемому характеру звуковедения.

Staccato показывается также при активном участии кисти. Для этого можно рекомендовать легкие, пружинистые, острые взмахи кисти в сочетании со взмахом руки от локтя.

При дирижировании *non legato* рекомендуется принять за основу прием жеста при *legato*, привнеся в него более резкие движения руки на афтактах с подчеркиванием каждого звука.

Существенное значение в дирижировании имеют жесты, способствующие улучшению строя в хоре как во время репетиционной работы, так и при концертном исполнении. При умелом их использовании они могут весьма наглядно и убедительно выразить желание дирижера в необходимый момент исполнения. Для показа трудного в интонационном отношении места применяются жесты, требующие необходимого повышения или понижения интонации. Например, положение кисти руки с приподнятым указательным пальцем предупреждает хор или отдельную партию о необходимости повышения интонации звука или аккорда (рис. 30).



Рис. 30



Рис. 31

Положение кисти руки с опущенным указательным пальцем предупреждает хор или партию о необходимости понижения звука или аккорда (рис. 31).

Как отмечалось ранее, в понятие "дирижерский аппарат", помимо рук, включаются лицо, глаза и весь корпус дирижера. Эти элементы дирижерского аппарата расширяют возможности дирижера, как бы одушевляют его технику, придают жестам большую выразительность. Все действия дирижера во время исполнения должны быть энергичными, требовательными. Воля дирижера — вот качество, без которого немыслимо управление хором.

Слово "дирижирование" происходит от французского глагола *diriger*, что значит управлять. Все внешние средства хороуправления, которыми располагает дирижер, могут быть активны и действительны только в сочетании с качествами его как руководителя. Знание основ дирижерской техники, понимание идейно-художественного содержания произведения сделают жесты дирижера убедительными, а исполнение хора — эмоциональным, вдохновенным.

V. Работа над хоровым произведением

Большое значение в работе хора имеет репертуар, в известной степени определяющий творческое лицо хорового коллектива.

Руководитель должен всегда иметь в виду возможности данного коллектива, его качественный состав, степень подготовленности. Нельзя, например, начинающему хору давать слишком трудные произведения. Трудность хорового сочинения определяется такими показателями, как количество голосов партитуры, диапазон партий и всего хора, степень напряжения отдельных партий (тесситурные условия), характер мелодии (интонационные и ритмические трудности) и т. д. В то же время при отборе репертуара руководитель обязан учитывать необходимость постепенного совершенствования технических навыков и художественно-исполнительский рост хора.

Для хора, в котором женские голоса превалируют над мужскими, следует выбирать произведения, где партии теноров и басов не трудны и изложены в удобной тесситуре. Можно также воспользоваться и специальными аранжировками¹¹.

Существуют два способа хорового исполнения: пение с сопровождением и пение без сопровождения (а саррелла). Принято считать пение а саррелла высшей формой хорового исполнительства. И это справедливо. Действительно, такое пение требует от хора большой культуры, технического мастерства. Самостоятельно, без поддержки какого-либо инструмента или оркестра хор должен выразить содержание исполняемого произведения.

Аkkомпанемент значительно облегчает исполнение хорового произведения. Он помогает хору чисто интонировать, выдерживать правильный темп, ритм и т. д. Но главное значение аккомпанемента заключается не в этом. Аккомпанемент является одним из важнейших средств музыкальной выразительности. Поэтому подавляющую часть хоровых произведений, написанных с сопровождением, нельзя исполнять без него, не обеднив при этом их художественной ценности. В самом деле, как много потеряет, например, песня И. Дунаевского "Пути-дороги", если ее спеть без аккомпанемента:

165

Быстро

И. Дунаевский. Пути-дороги

¹¹ См. сборники обработок для юношеских хоров Д. Локшина, А. Кожевникова и др.

Образ мчащегося поезда, содержащийся в аккомпанементе, органично сливается с мелодией песни. Поэтому полноценное художественное исполнение произведений, подобных песне И. Дунаевского "Пути-дороги", без сопровождения невозможно.

В тех случаях, когда в аккомпанементе отсутствует самостоятельный образ, произведение может быть исполнено и а capella:

166

Allegretto

М. Глинка. Хор «Не проснется птичка утром»
из оперы «Руслан и Людмила»

C. *p*
A. *p*
T. *p*
B. *p*

Не про-снет-ся птич-ка ут-ром, ес-ли солн-ца

Allegretto

p legato dolce

не у-ви-дит, не про-снет-ся, не оч-нет-ся,

172

Звон-кой пес-нью не за-лётся! Ах! Люд-ми-ла не мо-ги-ла

взять те-бя дол-жна, ми-ла-я княж-на!

взять те-бя дол-жна ми-ла-я княж-на!

взять те-бя дол-жна ми-ла-я княж-на!

взять те-бя дол-жна ми-ла-я княж-на!

173

Принципиальной разницы в работе над тем или иным видом хорошего пения нет. Во всех случаях необходимо добиваться от хора чистого пения, чтобы он мог спеть без аккомпанемента любое место произведения, даже если оно и не предназначено для исполнения без сопровождения. Владение навыками пения а *cappella* нужно считать обязательным для любого хора.

При составлении программы концертного выступления руководитель должен заботиться о ее идейно-художественной полноценности, о жанровом разнообразии. Выступление хора в концерте требует чередования различных по характеру хоровых произведений. Этот принцип составления программы следует считать обязательным и в тех случаях, когда выступление обусловлено какой-либо одной темой — композитор, эпоха, знаменательная дата и т. д.

Разбор произведения

Выбрав произведение, хормейстер прежде всего должен внимательно изучить его. Необходим анализ музыкальной структуры — разбор отдельных построений: периодов, предложений, фраз. Хормейстер должен отметить наиболее трудные места партитуры и продумать способы их преодоления, наметить общий план исполнения.

Полезно заранее наметить места, где хор или партии должны брать дыхание (цезуры), установить нюансировку всего произведения и его отдельных частей. Если произведение написано с сопровождением фортепиано, то руководителю необходимо не только ясно представить себе роль аккомпанемента, но и по возможности уметь исполнить его.

Методы работы над произведением

Прежде чем приступить к разучиванию произведения, руководитель проводит с хором беседу о его содержании и характере, сообщает краткие сведения о композиторе и авторе литературного текста.

Формы ознакомления с музыкальным содержанием песни могут быть различными. Лучше всего организовать ее прослушивание (грамзапись) в исполнении высококвалифицированного хорового коллектива. При отсутствии этой возможности хормейстер должен сам напеть основные мелодии произведения в сопровождении рояля.

Инструмент помогает освоению музыкальной фактуры произведения, предоставляя певцам возможность вслушиваться в гармоническое окружение исполняемой ими мелодии. Хороший результат дает проигрывание на инструменте трудной части песни или отдельного голоса при полном молчании хора. Все это безусловно способствует музыкальному развитию певцов и, что самое главное, вносит в этот процесс элемент активности и сознательности.

Но следует сказать о том, что пользоваться каким-либо музыкальным инструментом при работе с хором нужно очень осторожно даже в том случае, если произведение написано с сопровождением. В практике еще встречается порочный метод непрерывного дублирования инструментом мелодии разучиваемой партии. Такой при-

митивный прием, вынуждающий певцов лишь повторять свою партию, полностью уничтожает их самостоятельность и не способствует их музыкальному развитию. Выучивание песни превращается в этом случае в скучный процесс зубрежки, "натаскивания", не имеющий ничего общего с музыкально-воспитательными задачами, стоящими перед хоровым коллективом и его руководителем.

При разучивании многоголосного произведения для смешанного хора целесообразно работать с каждой партией отдельно, объединяя их только после закрепления пройденного материала. Метод разучивания произведений по партиям не только позволяет быстрее запомнить мелодию, но и дает возможность более тщательно и продуктивно работать над ансамблем, строем и дикцией каждой партии.

Практически такую работу можно осуществлять следующим образом: проводить занятия отдельно с каждой партией хора в разное время или, если у руководителя есть помощник, одновременно в разных помещениях. Разучивание сразу всем хором может иметь место лишь в случае отсутствия названных выше условий.

Учить произведение следует по частям, в соответствии со строем музыкальной речи и литературного текста, то есть намечая заранее эти части так, чтобы они имели определенную завершенность, хотя бы в рамках предложения, фразы. Перейти от одной части мелодии к другой можно лишь тогда, когда предшествующая фраза достаточно хорошо усвоена певцами. Однако, если партия трудна, следует продолжать разучивание следующих отрезков мелодии несмотря на то, что исполнение предыдущего еще не закреплено; к нему необходимо вернуться после ознакомления певцов с целым построением.

В зависимости от степени грамотности и подвинутости хора разучивание хорового сочинения можно начинать по-разному. Самым активным способом является сольфеджирование партией своей мелодии по нотам. Эта форма разбора нового произведения предусматривает определенную степень грамотности и опыта у певцов; каждый хор должен стремиться во что бы то ни стало овладеть этим навыком. Поэтому разучивание песни должно сразу вестись по нотам, независимо от того, в какой мере все певцы знают нотную грамоту и могут сольфеджировать. В хоровом коллективе всегда найдутся более или менее опытные певцы, умеющие петь по нотам. В них руководитель должен видеть своих помощников, на которых он может опираться в работе с хором.

Процесс разучивания песни и работа над художественно-технической стороной очень сложны, они требуют от руководителя большого опыта, знаний и умения. Можно принять за основу общеизвестную последовательность этого процесса: сначала разбор произведения по партиям, затем работа над преодолением технических трудностей и, наконец, художественная отделка произведения¹². Именно такова последовательность в процессе освоения хором музыкального произведения — от первоначального разбора до исполнения на концертной эстраде.

Но нельзя следовать этому правилу формально.

Во-первых, невозможно рекомендовать какие-то определенные сроки для той или иной фазы работы с хором над песней и тем более определить их границы. Очень многое зависит здесь от мастерства

¹² См. кн.: Чесноков П. Г. Хор и управление им. М., 1960.

и умения самого руководителя, от квалификации хора, а также от степени трудности разучиваемого произведения. Мало того, нельзя утверждать также, что при разборе и техническом освоении сочинения вовсе отбрасывается его художественно-исполнительская сторона. Опытный руководитель в этот период найдет возможность привнести в техническую фазу элементы художественного исполнения, разумеется, в соответствующих малых дозах. Это может выразиться в ярких, образных сравнениях, сопоставлениях.

Предположим, что какой-либо партии нужно спеть мелодию, где встречается трудный интервал. Например, в песне А. Хачатуряна "Вальс дружбы" вначале у сопрано есть трудный скачок вверх на большую сексту *фа — ре*:

167

В темпе вальса $\text{♩} = 84$

А. Хачатурян. Вальс дружбы



Руководитель, естественно, будет требовать, чтобы верхний звук *ре* был спет чисто. Хорошо, если певцы достаточно грамотны и опыты и понимают, что верхний звук большой сексты нужно интонировать высоко, тем более что он является терцией мажорного трезвучия.

Но даже при всей грамотности хора чистому интонированию этого интервала будет полезно образное сравнение. Руководитель может сказать примерно так: "Вслушайтесь в смысл слов — "светло от солнечных лучей", почувствуйте, как свежо и ярко должна звучать эта верхняя нота на слове *со* в словах "солнечных лучей". Постарайтесь, чтобы эта нота у вас прозвучала действительно солнечно". Можно утверждать, что такой прием определенно поможет техническому усвоению этого трудного места в песне.

Умелое вкрапливание образных сравнений, сопоставлений в начальный период работы над песней вполне закономерно и необходимо. Нечто подобное происходит в последний, так называемый художественный период, когда основное внимание уделяется художественной стороне исполнения. Но здесь мы наблюдаем обратную зависимость: в процессе художественной отделки исполнения хорового произведения чисто технические приемы по мере надобности тоже вкрапливаются, и это также закономерно и необходимо.

Таким образом, можно утверждать, что процесс работы с хором над песней нельзя строго ограничить фазами с четко очерченным кругом технических или художественных задач для каждой из фаз. Такое членение может быть принято лишь как схема, следуя которой руководитель в меру своего опыта, умения и способностей применит те или иные методы разучивания хорового произведения.

В практике самодеятельности партия хора, исполняющая мелодию, разучивается значительно быстрее, нежели другие голоса партитуры. Естественно, что хормейстер гораздо больше времени и энергии затрачивает на разучивание сопровождающих основную мелодию хоровых партий. Это вполне оправданно. Но на концерте может возникнуть положение, когда во время дирижирования руководитель слишком много внимания будет уделять партиям хора, сопровождающим мелодию; вследствие этого может возникнуть перегрузка силы этих хоровых партий за счет яркости звучания партии, поющей основную мелодию.

Выбор хорового произведения и работа над ним с хором

Прежде чем окончательно включить в репертуар хоровую песню, дирижер должен убедиться в возможности исполнения ее своим хором. При этом полезно руководствоваться сказанным выше принципом — выбирать произведения по силам коллектива и в то же время с учетом роста его исполнительского мастерства.

Следовательно, при отборе хорового произведения допускается некоторая переоценка возможности хора с тем, чтобы в процессе преодоления трудностей коллектив приобрел совершенные технические и исполнительские навыки.

Предположим, что руководитель, предварительно убедившись в посильности этой задачи, выбрал для работы русскую революционную песню "Узник" на слова А. С. Пушкина в обработке для смешанного хора А. Давиденко.

Русская революционная песня «Узник»

Стихи А. Пушкина

Обработка для смешанного хора А. Давиденко

168 Умеренно

tr

C. 1 Си - жу за ре-шет-кой в тем-ни-це сы-
ет и бро-са-ет, и смот-рит в ок-
воль-ны-е пти-цы, по-ра, брат, по-

tr

A. 1. Си - жу
2. Клю - ет
3. по - ра

T. *tr*

B. 1. В тем -
2. и
3. по -

2 3 3 3 3

- рой, вскор- млен.ный в не-во-ле о - рел мо - ло -
- но, как буд-то со мно-ю за-ду-мал од-
- ра! Ту- да, где за ту-чей бе-ле-ет го-

о - рел мо - ло -
за - ду - мал од -
бе - ле - ет го -

о - рел мо - ло -
за - ду - мал од -
бе - ле - ет го -

ни - це сы - рой -
смот- рит в ок- но -
- ра, брат, по - ра -

о -
за -
бе -

4 3 *mf* 5 3 6 3

- дой... мой груст - ный, то - ва - рищ, ма -
- но; зо - вёт ме - ня взгля - дом и
- ра. Ту - да, где си - не - ют мор -

дой... мой груст - ный то - ва - рищ, ма -
- но; зо - вёт ме - ня взгля - дом и
- ра. Ту - да, где си - не - ют мор -

дой... мой груст - ный то - ва - рищ, ма -
- но; зо - вёт ме - ня взгля - дом и
- ра. Ту - да, где си - не - ют мор -

о - рел мо - ло - дой, мой то - ва - рищ, ма -
ду - мал о - ра, где ня - взгля - дом и
ле - ет го - ра, где си - не - ют мор -

лишь ве-тер...

я, -

я, -

я, -

да

да

да

я ...

я ...

я ...

Именно в народе возникла мелодия, удивительно точно отображающая смысл и содержание стихотворения поэта. И вот "Узник" стал русской народной песней, одной из самых популярных и ярких в венке революционных песен.

Затем руководитель знакомит коллектив с песней. Он проигрывает партию на инструменте, пропевает основную мелодию, затем остальные голоса, делает тщательный разбор хоровой партии ¹³.

¹³ См. подробный анализ "Узника" в кн.: Лева н д о П. П. Проблемы хороведения. Л., 1979.

Хоровая песня "Узник" предназначена для четырехголосного хора без сопровождения.

Диапазон голосов: сопрано от *ми*¹ до *ми*²
альты от *ля*^М до *до*¹
тенора от *ми*^М до *соль*¹
басы от *соль*^б до *до*¹.

Таким образом, диапазоны каждой партии, а значит и всего хора, не затрагивают крайние, редко употребляемые регистры.

Музыка песни соответствует содержанию стихотворения А. Пушкина. Плавные, повторяющиеся триоли (на слова "сизу за решеткой") в начале куплета чередуются со скачкообразными, ритмически острыми интонациями ("кровавую пищу клюет под окном"). Вторая часть куплета передает душевное состояние узника, томящегося в неволе и неудержимо, страстно стремящегося к свободе.

Эти мелодически и ритмически контрастирующие мотивы характеризуют два образа, лежащих в основе текста песни, — узника и вольной птицы, образы неволи и свободы.

В стихотворении три куплета:

1. Сизу за решеткой в темнице сырой.
Вскормленный в неволе орел молодой,
Мой грустный товарищ, махая крылом,
Кровавую пищу клюет под окном,
2. Клюет, и бросает, и смотрит в окно,
Как будто со мною задумал одно.
Зовет меня взглядом и криком своим,
И вымолвить хочет: "Давай улети!"
3. Мы вольные птицы, пора, брат, пора!
Туда, где за тучей белеет гора,
Туда, где синют морские края,
Туда, где гуляем лишь ветер ... да я!.."

Куплетное строение песни всегда создает определенную трудность для ее исполнения. Трудность эта заключается в том, что различие в смысловом содержании одинаковых по музыке и по фактуре хорового изложения куплетов, должно, соответственно, обуславливать различную интерпретацию каждого из них. В данном произведении куплеты по музыке и фактуре идентичны, кроме последнего, к которому добавлено заключение из трех тактов. Тексты же куплетов различны по настроению и, следовательно, требуют разнообразия в применении художественно-выразительных средств. Правда, между ними нет ярких контрастов, противопоставлений; образ томящегося узника, мечта о воле, стремление к ней проходят красной нитью через все три куплета. Но постепенное нарастание этого стремления ясно прослушивается от первых слов песни "сизу за решеткой" до последней, кульминационной фразы: "Туда, где гуляем лишь ветер... да я!..".

Анализ стихотворного текста подскажет руководителю верное, художественно оправданное исполнение каждого из трех куплетов, а это значит — и всего произведения в целом. Для художественно яркого исполнения могут быть применены различные средства выразительности. Темп, нюансы, дикция и другие элементы должны быть учтены при составлении исполнительского плана.

Так, очевидно, что первый куплет нужно петь в достаточно медленном темпе, с ограниченным применением динамики, без контрастов. Ведь здесь еще нет действия, нет порыва; в первом куплете идет лишь описание душевного состояния узника.

Смысл второго куплета — настроение узника, у которого зарождается надежда на освобождение. Исполнение куплета должно передать внутреннее переживание героя. Темп должен быть более подвижным и свободным (*rubato*). Триоли на словах "клюет, и бросает, и смотрит в окно" поются упруго, волевым штрихом *non legato*. Восьмые с точкой и шестнадцатые на словах "зовет меня взглядом", "и вымолвить хочет" исполняются ритмически четко. Важно обратить внимание хора на необходимость гибкого, предельно осмысленного произношения слов "клюет, и бросает", "криком своим".

Третий куплет требует еще более подвижного темпа, большей силы звучности. Мысленно узник еще на свободе; он сравнивает себя с вольной птицей, парящей высоко над землей. "Мы вольные птицы, пора, брат, пора! — восклицает он. — Туда, где гуляем лишь ветер... да я!..". Хор еще раз повторяет эту фразу, как бы утверждая победу добра, и останавливается на звучном, сильном, напряженном аккорде, который вдруг внезапно обрывается; остается звучать лишь одна нота *ми* у басов: тревожно-тоскливый звук как бы напоминает нам о том, что мечта узника так и осталась только мечтой.

Таков в общих чертах художественно-исполнительский анализ этого произведения.

Естественно, что осуществление исполнительского плана, правдивая передача художественного образа средствами хорового искусства требуют от коллектива освоения и преодоления всех технических трудностей хоровой партитуры: ритмических, интонационных, тесситурных, дикционных и других. Анализируя хоровую партитуру, руководитель должен отметить наиболее трудные места и при разучивании песен обращать на них особое внимание.

Приведем примеры ритмических трудностей. Размеренное, ровное движение триолями, с которого начинается песня, внезапно сменяется острым ритмом на словах "мой грустный товарищ". Затем после ровных триолей следующих тактов ритмический рисунок снова меняется. Этот ритмический "сбой" должен быть точно выполнен.

Необходимо также точное выполнение поочередно вступающих голосов после проведения темы у сопрано. Это касается альтов (первый такт), а также — теноров после терцового движения сопрано и альтов (пятый такт). Особое внимание нужно уделить басовой партии, где она контрапунктирует с основной темой (первый — второй такты, третий — четвертый такты). Так же важно четкое выполнение имитационных ходов — переключек сопрано и альтов с тенорами и басами (восьмой и девятый такты), и дальше — сопрано с тенорами и альтов с басами (десятый, одиннадцатый такты).

Большое значение имеет правильное, четкое выполнение затактов в начале каждого куплета, а также затактовых вступлений в некоторых фразах внутри куплета. Дело в том, что затактовая восьмая в начале песни у сопрано равна половине четвертой доли и должна звучать более протяженно, нежели восьмая в следующем (втором) такте, являющаяся частью триоли, то есть одной трети четвертной доли. Такое же затактовое вступление, равное половине доли, мы

найдем у сопрано и альтов, поющих в терцию (восьмой, девятый такты), а затем в девятом такте у теноров и басов.

В других случаях затактовые восьмые являются частью триоли. Например, в первом такте — у альтов и басов, в третьем такте — у альтов и басов и т. д. Особенно важно оттенить эту существенную ритмическую особенность в тактах четвертом и пятом, когда у сопрано с альтами затакт восьмая — часть триоли, а следующее за этим вступление теноров в пятом такте на слоге "то" в слове "товарищ" — восьмая, половина четвертной доли. Небрежное выполнение этих затактовых вступлений, стирание острых ритмических граней несомненно снизит художественный уровень исполнения произведения.

Отметим теперь интонационные трудности хоровой партитуры. Прежде всего это хроматическое движение мелодии; хроматические ходы, как правило, наиболее уязвимы; к ним нужно отнестись с большим вниманием. При решении этой задачи необходимо руководствоваться основными правилами, изложенными в главе "Вокально-хоровая техника", где говорится об интонировании интервалов — изолированно и в ладовом окружении. Например, в пятом такте у сопрано и альтов трудное параллельное движение в терцию, у теноров — в шестом такте на словах "мой грустный товарищ" сложный ход *фа-диез — фа-бикар — ми*. Все эти три звука должны интонироваться предельно высоко, чтобы последний из них — *ми* — сохранил свое неустойчивое положение в аккорде (восьмой такт).

Здесь особая ответственность за чистое звучание аккорда лежит на партии теноров: звук *ми* — диссонирующий, он стремится к разрешению в соседнюю ступень — *ре-диез* — вводный тон *ми* минора, являющийся терцией доминантового трезвучия. Трудность интонирования звука *ми* состоит в том, чтобы преодолеть его стремление к понижению (переходу в другой звук), поэтому интонировать его нужно предельно высоко. Пожалуй, самым трудным в интонационном отношении является отрезок басовой мелодии в тактах 4, 5, 6, 7, 8 на словах "мой товарищ, махая крылом", где интонирование звуков *соль*, *ми-бемоль*, *ре*, *соль*, *соль-диез*, *ля* требует особого внимания хормейстера. Здесь трудность интонирования хроматических ходов и альтерированного звука (*ми-бемоль*) усугубляется тем, что весь этот небольшой участок мелодии баса (такты 3, 4, 5, 6, 7, 8) заключается в объеме очень большого интервала — октава с квартой (ундецима) — *соль^м* и *до¹*. Вследствие этого певцам хора необходимо выработать навык приспособления к внезапной смене регистров. Этот случай можно отнести и к трудностям, вытекающим также из тесситурных условий, в которые поставлена партия.

Правда, в этом произведении нет ярко выраженных тесситурных трудностей, нет очень высоких и очень низких звуков ни в одной партии. Но все же в хоре "Узник" есть места, где высокий регистр затрудняет чистое интонирование несмотря на то, что данный ряд звуков находится в нем непродолжительное время. Яркий пример этому — уже упоминавшаяся хроматическая последовательность у теноров в шестом и седьмом тактах — *соль¹*, *фа-диез¹*, *фа-бикар¹*, *ми¹*.

Можно утверждать, что в тексте песни нет особых дикционных трудностей, нет сложных словосочетаний, скороговорок и т. д. Но это не значит, что над произношением текста не следует работать специально. В любом хоровом произведении произношение слов должно быть

ясным, четким и осмысленным¹⁴, а также в меру затушеванным (см. главу "Средства художественной выразительности"). Ведь в этом-то и заключается основная дикционная трудность художественного исполнения. В любом хоровом сочинении можно найти слова, которые особенно трудны для произношения; к тому же нередко именно они являются ключевыми в процессе раскрытия образа сочинения. Такими спорными, трудными и важными в смысловом отношении словами в нашей песне будут: "орел", "клюет, и бросает", "и криком", "кровавую", "клюет под окном", "лишь ветер да я".

Следует дать несколько советов, связанных с дирижированием сочинения. В хоре чередуются размеры $\frac{3}{4}$ и $\frac{2}{4}$, темп умеренный, дирижируется соответственно — "на три" и "на два". Для дирижера такое сочетание размеров не представляет трудности, но следует отметить некоторые места, которые требуют отработки четкого, понятного для певцов жеста. Вероятно, самым ответственным моментом дирижирования будет показ затактовых вступлений; здесь имеется в виду и самое начало у сопрано, и все последующие затакты перед новой фразой или предложением, и в середине фраз — во всех голосах. Общим для всех затактов в этой песне является то, что они составляют часть доли, поэтому дыхание дирижер должен показать (а хор — взять) в начале данной доли (см. главу "Средства управления хором"); в связи с этим жест дирижера "на дыхание" должен быть предельно ясным и четким. Далее. Вследствие разницы в протяженности затактовых вступлений (в одних случаях — восьмая как половина четвертой доли, в других — восьмая как часть триоли) и характер жеста "на дыхание" будет различным. В первом случае (восьмая — половина доли) дирижер должен упругим жестом подчеркнуть начало этой доли, во время которой хор берет дыхание и вступает (затакт к первому такту — сопрано, в пятом такте — тенора, в восьмом — сопрано и альты и в девятом — поочередно тенора, басы). Тот же дирижерский прием должен сохраниться и в конце песни на словах "да я".

Во втором случае (восьмая — часть триоли) жест дирижера, не теряя четкости, может быть более мягким, плавным, так как после затакта следует плавное движение мелодии триолями.

В обработке А. Давиденко есть ферматы, причем все они поставлены в различные условия по отношению к предыдущему и последующему движению музыки¹⁵.

В анализируемом хоре три вида фермат. Первый — на звуке (третий такт). Эта фермата падает на вторую ноту последней, третьей триоли. Поэтому дирижер отдельным жестом останавливает руку на второй части дробленной доли на слоге "мо". Затем после небольшой остановки, не снимая этот звук, дирижер делает дополнительный жест вверх для показа продолжения движения музыки.

Второй вид — остановка в конце большого построения (8 — 9 такты). Прoderжав достаточное время звучание аккорда, дирижер энергичным жестом снимает фермату на второй доле, одновременно давая вступление сопрано и альтам. Сходной с упомянутым видом будет фермата в конце куплета (12-й такт).

¹⁴ См. кн.: Виноградов К. П. Работа над дикцией в хоре, М. 1967.

¹⁵ См. об этом: Дмитриевский Г. А. Хрестоматия по хоровому дирижированию М., 1953.

Далее редко встречающийся вид — фермата между нотами (10-й, 11-й такты). Здесь дирижер снимает вторую долю такта и в этом положении останавливает руку, после чего повторением жеста на вторую долю дает вступление сопрано и тенорам. Почти такая же ситуация создается и при фермате между нотами в 13-м такте, с той разницей, что дирижер останавливает руку после снятия сопрано и теноров в направлении первой доли и затем повторением жеста на первую долю продолжает дирижирование.

И наконец — фермата в конце произведения. Независимо от того, на какой доле стоит такая фермата, снятие звучности рекомендуется давать в направлении к первой доле — жестом руки вниз.

Итак, мы остановились на некоторых более или менее трудных местах партитуры. Но нельзя, разумеется, сделать вывод, что остальное здесь просто. В любой партитуре нет "легких" мест, все должно быть выучено тщательно, ко всему процессу разучивания хорового сочинения и к подготовке его к концертному исполнению нужно приложить много труда и творческой энергии.

Мы обратили внимание читателя на более характерные моменты в работе над хором "Узник" и наметили в общих чертах примерный исполнительский план. Разумеется, возможны и иные исполнительские интерпретации, которые каждый дирижер может осуществить, основываясь на подробном анализе хоровой партитуры и руководствуясь принципами, изложенными в этой главе, а также в главе "Средства художественной выразительности".

ПРИЛОЖЕНИЕ

Наиболее распространенный способ написания хоровой партитуры для смешанного хора — четырехстрочный.

Нотные строки партитуры объединяются слева прямой акколадой (в отличие от акколады фигурной, применяемой для написания партии фортепиано). При записи на нотной строке двух партий (например — сопрано и альты, или соответственно — тенора и басы) штили нот верхней партии направлены вверх, а штили нот нижней партии — вниз. (При записи одной партии штили нот, расположенных выше третьей линейки, как известно, должны быть направлены вниз, а находящиеся ниже — вверх.)

Вот обычный вид четырехстрочной партитуры для смешанного хора:



Нередко практикуется удобный для несложных партитур способ записи смешанного хора на трех строках (трехстрочная партитура):



Распространена также запись смешанного хора на двух строках (двухстрочная партитура). В этом случае партия теноров нотируется, как и басовая, в басовом ключе:



Такой вид партитуры удобен для прочтения ее на инструменте, но для записи менее практичен, так как у теноров в басовом ключе часто будут встречаться добавочные линейки.

Для однородных хоров также должен по преимуществу сохраниться принцип записи каждой партии на отдельной строке.

Двухголосный женский (или детский) хор:



Двухголосный мужской хор:



Двухстрочный способ написания хоровой партитуры можно сохранить и при трехголосии, если оно возникает эпизодически (*divisi*).

Женский хор:

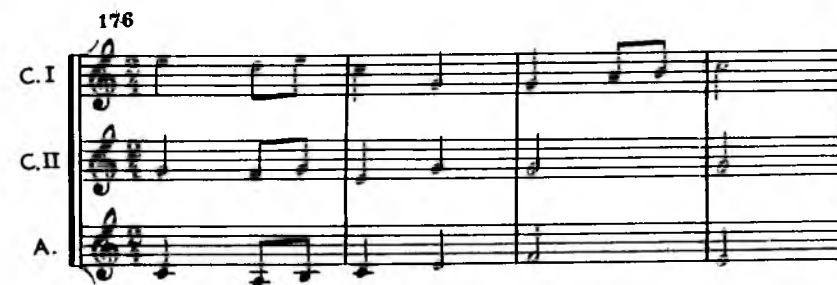


Мужской хор:

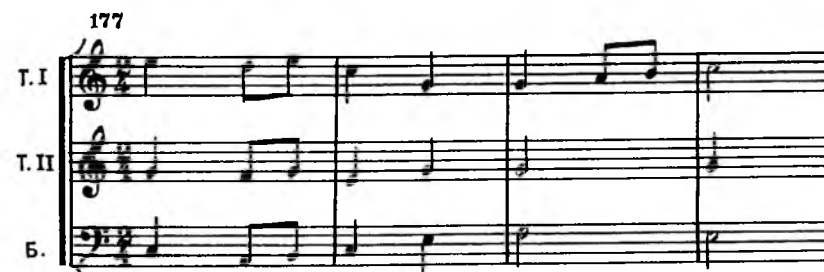


При развитом трехголосии и четырехголосии в однородном хоре, когда каждый из трех (или четырех) голосов играет самостоятельную роль, рекомендуется применение трех- и четырехголосных партитур.

Трехголосный женский хор:



Трехголосный мужской хор:



Четырехголосный женский хор:

178

Четырехголосный мужской хор:

179

И наконец, можно допустить запись однородного хора на одной строке.

Однородный хор (мужской или женский):

180

СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

- Дмитревский Г. А. Хрестоматия по хоровому дирижированию. М., 1953.
 Дмитревский Г. А. Хороведение и хороуправление. М., 1957.
 Дмитревская К. Н. Анализ хоровых произведений. М., 1965.
 Виноградов К. П. Работа над дикцией в хоре. М., 1967.
 Егоров А. А. Теория и практика работы с хором. М., 1951.
 Краснощеков В. И. Вопросы хороведения. М., 1969.
 Левандо П. П. Проблемы хороведения. Л., 1974.
 Птица К. Б. Очерки по технике дирижирования. М. Л., 1948.
 Полтавцев И. И., Светозарова М. Ф. Курс чтения хоровых партитур, ч. 1. М., 1963; ч. 2. М., 1962.
 Чесноков П. И. Хор и управление им. М., 1961.
 Работа в хоре. Сборник статей. М., 1972.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
I. Понятие о хоре	5
II. Вокально-хоровая техника	27
III. Средства художественной выразительности	71
IV. Средства и приемы управления хором	109
V. Работа над хоровым произведением	170
Приложение	187
Список рекомендуемой литературы	191

Владислав Геннадиевич Соколов

РАБОТА С ХОРОМ

Второе издание, переработанное и дополненное

Редактор *В. Панкратова*

Художник *О. Гребенюк*. Худож. редактор *А. Головкина*

Техн. редактор *Г. Заблоцкая*. Корректор *В. Голяховская*

Подписано в набор 15.06.82 г. Подписано в печать 9.06.83 г. Формат бумаги 60×90¹/₁₆. Бумага тип. № 2. Печать офсет. Объем печ. л. (включая иллюстрации) 12,0. Усл. п. л. 12,0. Уч.-изд. л. (включая иллюстрации) 12,97. Тираж 20 000 экз. Изд. № 3896. Зак. 1645. Цена 60 к.

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24

60-2

• МУЗЫКА •