Колледж русской культуры им. А. С. Знаменского

Абовян И. С.

ХОРОВЕДЕНИЕ

темы Государственного экзамена с вопросами для самопроверки

(для специальности 070106 «Хоровое дирижирование» Колледжа русской культуры им. А. С. Знаменского)

Сургут 2011 г.

СОДЕРЖАНИЕ

В в е д е н и е ……
1. Специфика хорового исполнительства …….
2. Виды, направления и формы хорового исполнительства……...
3. Голосовой аппарат человека, его устройство и принципы работы……
4. Певческая культура и её важнейшие элементы……
5. Культура речи в пении…….
6. Понятие о хоре. Типы, виды, составы хоров…….
7. Хоровые партии и составляющие их голоса……...
8. Строй хора…….
9. Ансамбль хора……...
10. Работа дирижёра над хоровой партитурой……
11. Приложение к теме № 2……..
12. Приложение к теме №3……
13. Приложение к теме № 4……
14. Приложение к теме № 7…….
15. Приложение к теме № 10…….

ВВЕДЕНИЕ

Вопросы хороведения, как науки изучающей основы работы с хором, являются центральными в системе обучения дирижёров-хоровиков. Основная цель хороведения – подготовка молодых дирижёров к практической работе с хором. Вместе с тем дисциплина «Хороведение и методика работы с хором» в средних профессиональных учебных заведениях ставит перед учащимися чрезвычайно сложную задачу обобщения и систематизации имеющейся в настоящее время литературы. Эта дисциплина входит в состав дисциплин, выносимых на Государственную итоговую аттестацию.

Темы, входящие в состав билетов Государственного экзамена, рассматриваются в ряде учебных пособий. Серьёзным подспорьем при изучении дисциплины могут являться книги В. Краснощёкова «Вопросы хороведения», В. Живова «Хоровое исполнительство. Теория. Методика. Практика», А. Егорова «Теория и практика работы с хором», Г. Дмитревского «Хороведение и управление хором», П. Левандо «Проблемы хороведения» и др. Однако существует ряд проблем, мешающих, в настоящее время, освоению учащимися этих источников.

1. многие книги недоступны студентам, поскольку уже являются библиографической редкостью,
2. темы дисциплины требуют синтеза ряда источников, а учащиеся ССУЗа ещё не имеют навыков переработки и структурирования материала, а потому, как правило, теряются в работе с литературой,
3. большая часть литературы создавалась и издавалась давно и не отражает новых данных, появившихся в последние годы.
4. часто язык источника является слишком сложным, а материал весьма объёмным и «размытым», оставаясь по этой причине непонятым учащимися.

В свете обозначенных трудностей, видится необходимым появление такого пособия, для учащихся дирижёрско-хоровых отделений средних специальных учебных заведений, которое в доступной форме, лаконично и в то же время полно, с учётом новейших достижений, суммировало бы основную информацию по предмету. Изучение фундамента дисциплины, вначале на основе такого пособия, а только вслед за этим обращение к более сложной и разнообразной литературе, позволит учащимся лучше «видеть» проблемы хороведения, сразу «схватывая» и усваивая суть. Результатом этого, станет более высокое качество знаний и осознанное усвоение учебного материала.

Предлагаемое пособие, в своей основе, представляет собой компиляцию существующих на сегодняшний день печатных источников и ресурсов Интернет, с последующей переработкой и адаптацией для восприятия учащимися. Здесь раскрыты десять тем учебной дисциплины «Хороведение», предложенные для ответа на Государственном экзамене дирижёров-хоровиков, в Колледже русской культуры им. А. С. Знаменского. К каждой теме прилагается перечень литературы с точным указанием соответствующих страниц, отражающих определённую тематику; а так же, список вопросов для самопроверки.

Данное пособие может стать подспорьем для всех начинающих хоровых дирижёров, приступающих к знакомству с предметом.

Абовян И. С.

ТЕМА 1

СПЕЦИФИКА ХОРОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА.

В основе хорового исполнительства лежат закономерности, многие из которых могут быть присущи любому другому музыкально-исполнительскому искусству: 1) вторичность (после композитора) творческой деятельности, проявляющейся в форме интерпретации и материализации в живом звучании замысла композитора; 2) воздействие на слушателя при помощи звука.

Однако хоровое исполнительство имеет и свои **специфические особенности.** Вот наиболее важные из них: 1) человеческий фактор (хор живой организм, состоящий из мыслящих и чувствующих людей; 2) синтетический характер (связь со словом); 3) специфика инструмента (человеческий голос); 4) коллективный характер; 5) наличие дирижёра, являющегося творческим посредником между авторами и певцами, непосредственно воздействующими на слушателей. Рассмотрим эти особенности подробнее.

Человеческий фактор. Как правило, в литературе по хороведению специфика хора всегда связывается с его вокальной природой, однако без внимания остаётся то, что хор составляют не голоса, а обладатели голосов – живые, мыслящие и чувствующие люди, вступающие в процессе творческой деятельности в определённые отношения как друг с другом, так и с дирижёром. Качество хора зависит не только от качества голосов, но и от того, как относятся певцы друг к другу и к своему руководителю; от того, как сочетаются их эстетические потребности и устремления; от того, какова творческая, нравственная и эстетическая атмосфера в коллективе; насколько едино их понимание художественных требований. Известно, что если хор во всех отношениях монолитен, то он способен творить чудеса. Поэтому *главнейшая* ***задача*** *руководителя хора – согласовать индивидуальные устремления певцов и направить их творческие усилия в единое русло, т. е. установить творческий и деловой контакт.*

Поскольку дирижёру приходится воздействовать на ум, душу и сердце человека, важнейшей стороной его деятельности становится воспитание. Это роднит дирижёрское творчество с педагогическим и режиссёрским. Дирижёрская, режиссёрская и педагогическая деятельность схожи: а) по **цели** (т. к. стремятся к воздействию на человека с целью вызвать у него переживание), б) по **содержанию** (это всегда коммуникативные процессы, которые являются важнейшей движущей силой творчества), в) по **инструменту воздействия** (психофизическая природа воздействующего субъекта – дирижёра, режиссёра, педагога).

Установлению контакта с коллективом способствуют: природная одарённость и артистизм руководителя, его музыкальный и человеческий авторитет, практический опыт и особенно педагогические способности. Следует выделить педагогические способности, которые становятся особенно актуальными при практической работе с хором:

1) *перцептивные* способности – понимание психологии учащегося, наблюдательность, умение «читать по лицам», определять состояние певца по внешним признакам, реагировать на него, корректируя своё поведение и способы воздействия.
2) *экспрессивные* способности – умение выражать свои мысли, знания, убеждения и чувства посредством речи, мимики и пантомимики. Экспрессивные способности предполагают настойчивость в достижении цели, эмоциональное воздействие на слушателя; обращение не только к разуму, но и к чувству; умение пробудить ассоциации, активизируя работу воображения и фантазии.
3) *коммуникативные* способности – умение создать атмосферу общения, способствующую взаимопониманию, используя при этом речевые и невербальные знаковые средства (жест, мимику).
4) *организаторские* способности – умение организовать учебно-воспитательную работу, создавая при этом благоприятные психолого-педагогические условия для совершенствования исполнительского мастерства хора в целом и каждого его участника в отдельности, развития творческого потенциала певцов и их личностных, ценностных качеств.

   Перечисленные способности подразумевают наличие *суггестивных* (от лат. suggestio – внушение) и *адаптивных* (от лат. adaptation – приспособление) качеств личности, которые в процессе коммуникации во многом предопределяют степень проявления других качеств, корректируя их ситуационно.

Совокупность перечисленных способностей и качеств позволяет обеспечивать *педагогическое общение*, являющееся основой дирижёрской профессии. Наиболее удачное определение этого термина, применимое к дирижёрско-хормейстерской работе, принадлежит З. С. Смелковой: *«Педагогическое общение – это взаимодействие педагога и учащихся, обеспечивающее мотивацию, результативность, творческий характер и воспитательный эффект совместной коммуникативной деятельности»*

Средствами педагогического общения дирижёра с хором являются: *речь* *(с присущей ей интонацией)***, *неречевые средства общения (****облик, жесты, мимика****)*, *исполнительский показ*** *(голосом или на инструменте)*.

В **речи** дирижёра должны присутствовать три важные составляющие: *информационность, выразительность* и *волеизъявительность*. Информативная сторона проявляется в передаче знаний и предполагает умение найти слова, точно воплощающие мысль. Выразительная сторона помогает передать чувства и отношение говорящего к предмету сообщения. Волеизъявительная – стремится подчинить действия слушателя замыслу говорящего. Дирижёру важно помнить, что его речь должна быть ясной, достаточно краткой, образной, эмоциональной, но не обязательно стерильно правильной. Мысли следует излагать сжато, почти афористично, пользуясь немногими, но точными словами, а многословие, как правило, вызывает у хора негативную реакцию. Порой с помощью ясных и убедительных вокальных и дирижёрских показов можно быстрее и эффективней достичь желаемого.

Огромное значение имеет *образность речи.* Аналогии, параллели, ассоциации, сравнения, метафоры, а так же шутка, как одна из разновидностей образной речи, обостряют восприятие исполнителей.

Важным моментом речевой выразительности является нахождение нужной *интонации* (тона, ритмико-мелодической характеристики, повышений и понижений голоса). Интонация может в корне изменить значение сказанного и конкретизировать истинный смысл любого высказывания, она позволяет выделить в потоке речи наиболее важные слова и словосочетания, объединять слова во фразы и предложения. Выразительности и доходчивости речи способствуют так же её темп. Ясность артикуляции. Продуманное использование логических и психологических пауз.

В установлении контакта с хором важную роль играют **неречевые средства общения, –** *жест, мимика, манера держаться, поза, движения и т. п.* Они так же являются средствами воздействия на исполнителей и должны быть объектом внимательного изучения. Подвижность лица, выразительность жеста и взгляда нужно воспитывать, привнося в профессию некоторые актёрские навыки (советы К. С. Станиславского взглядом, мимикой не дополнять, а заменять словесный текст). Дирижёр должен стремиться, как можно лучше, овладеть всей технологией контакта – как вербальной, так и невербальной.

Для дирижёра так же важно умение прочитывать невербальные знаки, идущие со стороны исполнителей. Дирижёр обязан учитывать реакцию коллектива и считаться с ней.

Наиболее значимыми для певцов являются те признаки облика и поведения дирижёра, которые говорят о профессиональном мастерстве, заинтересованности, увлечённости, вдохновении, воле, обаянии, такте, искренности, объективности, справедливости, доброжелательности, убеждённости в исполнительском замысле и приёмах его реализации, педагогических и организаторских навыках, способности отстаивать интересы коллектива и отдельных его членов.

В работе с хором дирижёр ежедневно, ежечасно подтверждает своё право руководить людьми, своё безусловное лидерство и, главное, свою **способность** влиять на певцов с целью их нравственно-эстетического и профессионального совершенствования.

Связь со словом. В отличие от литературы, живописи, скульптуры и пр., которые отражают конкретную сторону явлений или событий, музыка способна раскрыть лишь общий их характер, выражающий то или иное эмоциональное состояние. Когда музыка вступает во взаимодействие с немузыкальными средствами (слово, картина и т. п.), её выразительные возможности значительно расширяются и усиливаются. Хоровая музыка пишется, как правило, на поэтический текст, поэтому у исполнителей и у слушателя появляется возможность постигать содержание произведения не только интонационным путём, но и через смысловое значение текста. Текст делает более конкретными и определёнными мысли, выраженные в музыке; она же, в свою очередь, образной и эмоциональной стороной усиливает воздействие слов.

В большинстве случаев музыка хорового произведения пишется на готовый текст, а не наоборот. Приступая к сочинению музыки, композитор стремится по-

своему выразить основную мысль и содержание текста. Но, тем не менее, не всегда музыкальный образ адекватен образу поэтическому; они действуют в синтезе, дополняя друг друга.

Каждый композитор вправе по-своему прочесть стихотворный текст, расставив свои смысловые акценты, выделив те или иные стороны художественного образа. Отсюда возможность разных трактовок одного и того же текста. Композитор может углублять то или иное настроений, заострять порой едва намеченный контраст. Так как возможности музыки в выявлении эмоционально-психологического подтекста огромны. Порой, музыкальный образ может даже противоречить внешнему значению слов. Тогда композитор как бы дорисовывает то, о чём не говорится прямо, т. е. создаёт звуковые картины, дополняющие поэтический образ.

Качество музыки и поэтического первоисточника могут быть далеко не равноценны. Осмысление ценности текста и степени взаимопроникновения музыки и слова очень важны для реализации выразительных, драматургических, эмоциональных возможностей, заложенных в них.

В хоровом исполнительстве, которое является жанром музыкального искусства, приоритет в понимании и взгляде на художественную идею и трактовку образа принадлежит композитору, поэтому литературный текст рассматривается под углом зрения композитора. Проанализировав, какие образы, мысли, идеи поэта нашли в музыке наиболее яркое воплощение, исполнитель может сделать вывод о том. Что привлекает композитора в данном стихотворении, что он считает главным, в чём видит суть его содержания. Результатом такого **сопоставительного анализа** будет установление сходства или расхождения замыслов поэта и композитора и нахождение путей ликвидации такого расхождения.

Анализ поэтического текста требует осмысления дирижёром не только **образно-смысловой** его стороны, но так же и **конструктивной,** то есть должен быть **двояким.** Это требует знаний в области поэтических жанров, форм и временн**о**й организации поэтического текста. Различают три типа стихосложения: *силлабическое, тоническое и силлабо-тоническое.*

В *силлабическом* стихе сохраняется одинаковое количество слогов. Как правило, объединённых парной рифмой, при сходном расположении ударений внутри строк. Такой стих характерен для русских поэтов-виршевиков XVIII века.

Пример (в каждой строке 13 слогов, кроме того, после 7 слога обязательный словораздел – цезура):

Уме недозрелый, плод недолгой науки!
Покойся, не понуждай к перу мои руки:
Не писав летящи дни века проводити
Можно, и славу достать, хоть творцом не слыти.
Ведут к ней нетрудные в наш век пути многи,
На которых смелые не запнутся ноги.

Антиох Кантемир.

В *тоническом* стихе напротив, отсутствует равносложность, а ударения внутри строк варьируются за счёт различного количества безударных слогов. Этот тип

стиха встречается в былинах, причитаниях и некоторых других фольклорных жанрах, а также в творчестве Маяковского, Блока, Асеева и др. поэтов.

Пример:

Эй!
Господа!
Любители
святотатств,
преступлений,
боен,—
а самое страшное
видели —
лицо мое,
когда
я
абсолютно спокоен?

В.Маяковский.

Наибольшее распространение в русской поэзии XIX – XX вв. получило *силлабо-тоническое* стихосложение, в котором учитывается как число слогов, так и количество ударений и место их расположения. Поскольку ударения здесь повторяются регулярно, то повторяемое сочетание ударяемого, а, рядом с ним, одного или нескольких безударных слогов, образует наименьшую единицу членения такого стиха – стопу, которая бывает характерной для того или иного размера.

Основных размеров пять. По числу слогов, составляющих стопу, они называются двухсложными и трёхсложными.

Двухсложные размеры – *ямб* и *хорей.* Трёхсложные размеры – *дактиль, амфибрахий, анапест.*

Строение стопы в стихотворных размерах бывает следующим:

Ямб – безударный и следующий за ним ударный слог *(Мой **дя**́дя **са**́мых **че**́стных **пра**́вил…).*

Хорей – ударный и следующий за ним безударный слог *(**Ах** ты **су**кин **сы**н, Ка**ма**ринск**ий** муж**ик; На**ша **у**лиц**а** снег**а**ми **за**легл**а**).*

Дактиль – один ударный слог и два безударных за ним *(**Ту**́чки не**бе**́сные, **ве**́чные **стра**́нники).*

Амфибрахий – трёхсложная стопа с ударением на втором слоге

*(До**ро**́же от**чи**́зны — не **зна**́**л** ничего́*
*Бо**е**́**ц**, не лю**би**́вший по**ко**́я).*

Анапест – стопа, состоящая из двух безударных и одного ударного слога

*(О, вес**на**́ без кон**ца**́ и без **кра**́ю —*
*Без кон**ца**́ и без **кра**́ю меч**та**́!*
*Узнаю́ тебя, **жи**́**знь**! Прини**ма**́ю!*
*И при**ве**́**т**ствую **зво**́ном щи**та**́!).*

(Для запоминания ударений в стихотворных размерах удобно использовать вспомогательный текст: *И**ван**, **Ва**ня, **Ва**нечка, Ва**ню**ша, Ио**анн***).

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

Следующая после стопы единица членения – *строка (стих)*. В конце каждого стиха обязательно возникает интонационная каденция (цезура)

Сочетание двух или нескольких поэтических строк, объединённых системой рифм, образует наиболее крупную единицу стихотворной речи – *строфу.*

Стопа, стих (строка), строфа – три, постоянно увеличивающиеся в масштабах, структурно-временные единицы стихотворения.

Аналогично стихам в музыке существуют: *метр, фраза, предложение*, т. е. свой синтаксис, который находится во взаимодействии со строением стихотворного текста.

Внимание дирижёра к структуре стиха и его элементам, к вопросу совмещения метрической схемы стиха и музыки может оказать дирижёру существенную помощь в интерпретации произведения.

В поэтической и прозаической речи помимо словесных возникают ещё фразовые ударения, выделяющие наиболее важное по смыслу слово, они вступают во взаимодействие с логическими ударениями музыкальной фразы. В музыке с помощью цезур (ритмических остановок, пауз, люфтпауз) отображаются и знаки препинания. Характер цезур в вокальной речи, их совпадения или несовпадение с цезурами стиха имеет большое выразительное значение.

По отношению к строению стиха музыкальные цезуры подразделяются на три вида:

1) *рифмические* или *стиховые,* т. е. соответствующие рифме или окончанию каждой строки;
2) *синтаксические* – соответствующие синтаксическим отрезкам. Отделяемым знаками препинания;
3) *асинтаксические* – не связанные ни с окончанием стиха, ни с синтаксическими отрезками и определяемые музыкально-выразительными задачами.

Дирижёром должны учитываться эти, а так же другие средства поэтической выразительности, придающие стихотворению определённую тембровую окраску (инструментовку):

1) повторы однородных гласных (*аллитерации)*;
2) звукоподражания,
3) преобладание тех или иных звуков и звукосочетаний

Результатом такой инструментовки становятся различные звукоизобразительные характеристики (шелест, свист, рокот), влияющие на образно-эмоциональный строй сочинения. Учёт и отражение этих характеристик в музыкальном исполнении существенно влияет на тембр и характер звучания хора.

Таким образом, **синтетический характер хорового исполнительства требует рассмотрения дирижёром поэтического текста и музыки в их единстве, при этом взаимодействие музыки и текста должно оцениваться с точки зрения соответствия 1) формы и структуры стихотворения и музыки (композиционный уровень), 2) музыкальных и поэтических средств**

выразительности (художественно-выразительный уровень), 3) общего соответствия поэтических тем и образов музыкальным.

Специфика инструмента. Инструментом хорового исполнителя является человеческий голос. Поэтому, исполнение зависит от качества певческих голосов и от умения каждого певца владеть своим голосом. В отличие от инструментов оркестра певческие голоса даже одной группы (например, сопрано) существенно отличаются друг от друга – тембром, силой диапазоном. Когда они соединяются, требуется масса усилий, чтобы из многих индивидуальностей, часто не «стыкующихся» ни по силе, ни по тембру, ни по певческой манере, сделать ровную, слитную, единую по звучанию хоровую партию.

Певческий голос это самый совершенный, гибкий и сложный исполнительский инструмент и единственный, способный существенно менять качество звука и тембровые характеристики, в зависимости от жанра, стиля, образно-эмоциональной сферы произведения. Различают певческие голоса поставленные (профессиональное пение) и не поставленные (бытовые); «открытые» и «прикрытые»; подвижные и «тяжёлые». Кроме того. Певческий голос характеризуется высотой, диапазоном, силой, тембром, степенью выраженности вибрато и некоторыми другими особенностями. Которые формируются и совершенствуются только при условии продолжительной и обязательно грамотной педагогической работы.

Главная трудность работы с голосом состоит в том, что певец не может видеть свой инструмент, его устройство, следить глазами за его работой. Регулировать действиями певческого аппарата приходится интуитивно. И главным методом вокальной педагогики был и чаще всего остаётся метод самонаблюдения, качественной оценки звучания и передачи ученику собственных (субъективных) педагогических ощущений, основанных, чаще всего на интуиции. Поэтому важнейшим фактором верной организации певческого процесса является **развитие вокального зонного слуха**, тонко реагирующего на отклонения от нужного тона и улавливающего богатую гамму красок человеческого голоса.

Различие индивидуальностей певцов, разнообразие вокально-педагогических приёмов, частое несоответствие наших собственных ощущений ощущениям другого лица становится существенным препятствием в обучении вокальному искусству.

По словам известного русского вокального педагога И. П. Прянишникова: владеть голосом – «*значит уметь распоряжаться дыханием, давать звук мягко и часто, без всяких посторонних немузыкальных примесей, владеть всеми ступенями силы и тембра, разными способами связывания звуков. В возможно большей степени владеть вокализацией и. наконец, обладать хорошей дикцией, то есть правильным и отчётливым произношением текста. Всё это, соединённое с впечатлительной натурой, с музыкальным чувством, способным понимать и чувствовать всякий род музыки, а так же с разносторонним общим и музыкальным развитием, образует первоклассного артиста».* Эти критерии сохраняют свою значимость и в обучении хорового певца.

Певческие навыки это стержень учебно-хоровой работы. Поэтому **хормейстер должен очень хорошо знать и чувствовать певческий процесс, владеть своим**

голосом, быть в певческой форме, постоянно совершенствовать своё вокальное мастерство. То есть быть специалистом в области вокала.

Кроме этого нужно помнить, что хоровое пение это не просто сумма индивидуальных звучностей. Это абсолютно новое качество, с новым тембром, другой плотностью и насыщенностью, иным объёмом, динамическими и красочными возможностями. Поэтому критерии коллективной звучности существенно отличаются от идеального представления о звучании отдельного голоса. Многое в сольном пении непригодно для коллективного ансамблевого исполнительства. Поэтому педагогические задачи хормейстера имеют особенности и определяются коллективным характером хорового исполнительства.

Коллективный характер. Коллективный принцип пронизывает все стороны хоровой жизни. Но при этом общие определения «здоровый коллектив», «сильный коллектив», «способный коллектив» ещё не означают, что каждый его участник нравственно здоров, силён и способен. Чем выше вокально-техническая оснащённость, общая и музыкальная культура, художественный вкус каждого участника хора, тем больше возможностей открывается у хорового коллектива в целом. Во взаимоотношении коллектива и певца, как элемента целого заключается суть ансамблевого исполнительства. **Научить петь каждого индивидуально и одновременно в ансамбле – такова двуединая задача вокально-хорового обучения.**

Личные интересы отдельных певцов не должны противостоять интересам всего коллектива и важнее всего воспитать у певцов ансамблевые качества. Хороший солист отличается от хорошего хорового певца как талантливый рассказчик от талантливого собеседника. *Искусство слушать партнёра, умение соподчинять своё исполнительское «я» с художественной индивидуальностью другого отличает, прежде всего, ансамблиста от солиста.*

Принцип коллективности оказывает влияние как на интерпретацию в целом, так и на каждое из используемых в хоровой практике исполнительских выразительных средств, таких как: динамика; однотембральность в формировании гласных (общие для всех приёмы округления, прикрытия, затемнения и осветления и пр.); синхронность ритма, понимание и чувствование пульса и темпа (умение держать темп и гибко переключаться на новый, преодолевая инерцию – «темповая память»); согласованность в штрихах, фразировке, в навыках артикуляции, дикции, интонировании и др.

Все эти навыки формируются в репетиционной хоровой работе, в основе которой лежат коллективные занятия, воспитывающие «чувство локтя», общую ответственность за исполнение. Многое здесь зависит от дирижёра, его умения дать каждому возможность полнее проявить себя во имя общей художественной цели, умение воспитать у каждого певца желание создавать сообща.

Наличие дирижёра. В хоровом исполнительстве постижение замысла и его передача действуют на двух уровнях – дирижёра и хора. И дирижёр и хор должны вначале понять, прочувствовать произведение, а затем передать его слушателям.

Но для дирижёра воспринимающим объектом является не аудитория, а в первую очередь участники хора.

Дирижирование – уникальная деятельность исполнительского творчества, возникающая только в коллективном ансамблевом исполнении с целью координации творчества участников ансамбля, основанная на специфической одарённости, специфических приёмах и технике. Дирижёр это посредник между авторами и исполнителями. Помимо качеств музыканта, интерпретатора, постановщика музыкального произведения дирижёру нужно обладать такими **специфическими качествами, как: умение руководить коллективом; устанавливать творческий контакт с исполнителями; лаконично и ясно формулировать свои требования и пожелания; безупречно слышать хор и реагировать на неточности исполнения; уметь планировать репетицию; завоёвывать доверие, симпатию, авторитет (для этого нужно ещё и личное обаяние артиста); обязательно иметь педагогические способности и быть для певцов педагогом-воспитателем.**

Дирижёру необходимо, в каждом из этапов работы над хоровым произведением, владеть методикой, а так же специфическими средствами и приёмами работы. 1) *В предварительной работе над партитурой (становлении исполнительского замысла)* это техника изучения, запоминания и мысленного воспроизведения нотного текста; 2) *в репетиционной работе с хором (реализации замысла)* это методы и приёмы репетирования, позволяющие достичь максимального эффекта при минимальной затрате времени и сил (не только дирижирование, но и устные разъяснения, показы голосом и на инструменте, использование различных упражнений и т. д.); 3) *в концертном исполнении (воспроизведении замысла)* владение исполнительской дирижёрской техникой, которая является как способом выражения идейно-эмоционального содержания музыки и средством выявления творческих намерений дирижёра, так и средством управления коллективом и волевого воздействия на исполнителей.

Прежде чем что-либо требовать от хора, дирижёр должен очень многое потребовать от себя самого. Необходимо завоевать подлинное моральное право на руководство, его даёт убеждённость коллектива в том, что их руководитель – хороший музыкант, образованный, широко эрудированный человек, обладающий специальными знаниями, дирижёрским дарованием, тонким художественным вкусом, чувством стиля.

Чтобы говорить музыкой, дирижёр должен не только владеть её «языком», но и иметь что сказать… Здесь важно иметь достаточный запас знаний, выходящих за пределы самой музыки, достаточный жизненный и культурный опыт. Начиная работу с хором, дирижёр должен иметь уже сложившееся у него отношение к произведению – как к целому, так и к его частностям, уметь обосновать это отношение. Только если каждый участник хора вникнет в замысел дирижёра, будет достигнут подлинный ансамбль, основанный на единстве восприятия, понимания и эмоционального переживания.

ВОПРОСЫ ДЛЯ САМОПРОВЕРКИ:

1. Какие особенности отличают хоровое исполнительство?

2. Какие качества и способности необходимы для управления хором?
3. Что требуется дирижёру для установления с певцами творческого и делового контакта?
4. В чём сходство деятельности дирижёра, режиссёра и педагога?
5. Какие средства позволяют дирижёру осуществлять педагогическое общение с хором?
6. В чём состоит связь музыки и слова как особенности хорового искусства?
7. Каковы основные стихотворные размеры и особенности каждого из них?
8. Что определяет специфику человеческого голоса как вокально-хорового «инструмента»?
9. Каков смысл понятия «хоровой коллектив»?
10. Какое влияние оказывает коллективный принцип на элементы хоровой техники и на исполнительский процесс в целом?
11. В чём состоят основные задачи дирижёрской деятельности, и какими специфическими качествами должен обладать дирижёр?

ЛИТЕРАТУРА:

1. *Осеннева М. С., Самарин В. А.* Хоровой класс и практическая работа с хором. – М., 2003, (стр.40 – 44).
2. *Самарин В. А.* Хороведение и хоровая аранжировка. – М., 2002, (стр. 173 – 184).
3. *Живов В. Л.* Теория хорового исполнительства. – М., 1998, (стр. 13 – 46).
4. *Живов В. Л.* Хоровое исполнительство: Теория. Методика. Практика. – М., 2003, (стр. 9 – 50).
5. *Березин А.* Дирижёр и хор. // Хоровое искусство. – Л., 1967, (стр.130 – 154).
6. *Романовский Н. В.* Дирижёр. // Хоровой словарь. – М., 2000, (стр. 58).
7. *Мюнш Ш.* Я дирижёр. – М., 1965.
8. *Кондрашин К. П.* Мир дирижёра: (Технология вдохновения). – Л., 1976.

ТЕМА 2

ВИДЫ, НАПРАВЛЕНИЯ И ФОРМЫ ХОРОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Хоровое исполнительство изначально было любительским и лишь благодаря особым историческим условиям обрело формы профессионального искусства. Отсюда произошли два основных **ВИДА** хоровой деятельности – *профессиональный* и *любительский.* Под первым видом понимают хоровую деятельность, осуществляемую профессионально – на постоянной основе (ежедневно), с привлечением специально обученных певцов (оплачиваемых в соответствии с профессиональным уровнем). Основной задачей профессиональных хоров является музыкальное просвещение слушателей (сведения о коллективах см. в приложении).

Любительские хоры состоят из певцов-непрофессионалов. Вся история хоровой культуры основана на деятельности таких любительских (самодеятельных хоров). Их активность была настолько велика, что способствовала образованию певческих хоровых объединений, обществ, таких, как Орфеон, Лидертафель, Русское хоровое общество, Всероссийское хоровое общество и др. Занятия в самодеятельных хорах не столь регламентированы, проводятся реже, качественный уровень их несколько ниже. Однако некоторые выдающиеся любительские коллективы достигают высокого мастерства (более подробные сведения о таких хорах см. в приложении).

Кроме этого, в хоровом исполнительстве принято различать два основных **НАПРАВЛЕНИЯ**, качественно отличающихся по манере исполнения – *академическое* и *народное*.

Народный хор – вокальный коллектив, исполняющий народные песни с присущими им особенностями, которые касаются хоровой фактуры, голосоведения, вокальной манеры, фонетики. Народные хоры, как правило, строят свою работу на основе местных или областных певческих традиций. Это определяет разнообразие составов и манер исполнения народных хоров

Следует отличать народные хоры в натуральном бытовом виде от специально организованных, культивированных профессиональных или самодеятельных народных хоров, в которых кроме подлинных народных песен пользуются хоровыми обработками и сочинениями в народном стиле.

Народное пение каждой национальной культуры имеет свои отличительные особенности – манеру исполнения (манеры хоров: им. Пятницкого, Северного русского, Кубанского казачьего хора и др.).

Характерными особенностями голоса народных певцов являются: резкое разграничение регистров; диапазон около октавы; большая, чем в академическом пении открытость звука. Жанровыми признаками русских народных хоров являются: опора на местную или областную традицию бытового хорового пения; использование натурального регистрового звучания голосов; подголосочно-полифонический распев песни, как основа хорового многоголосия; сочетание пения с пантомимой и хореографией. Часто народные хоры работают на основе импровизации, когда произведения не имеют определённого количества голосов (строго фиксированной партитуры) и песня «разводится» певцами на голоса. Таким образом, в народном хоре имеет место признак *гетерофонии.*

Гетерофони́я (греч. [`ετερός], "гетеро", другой и греч. [φωνή], "фония", звук), исполнение мелодии несколькими голосами (певцами и/или инструментами), при котором в одном или нескольких голосах время от времени возникает отступление от основного напева. Эти отступления могут определяться особенностями технических возможностей голосов и инструментов, могут при народном исполнении быть в заметной мере бессознательными, но часто являются непосредственным проявлением музыкального творчества, обогащая и углубляя мелодию, сообщая ей особенную интонацию и звучание. Обычно реализация гетерофонии представляет собой сплав индивидуального творчества исполнителей и элементов, закрепленных живой традицией.

Чаще всего народный хор поёт на эстраде без дирижёра. Многие народные хоры называются *ансамблями песни и танца*. Эти коллективы занимаются пропагандой национального искусства (например, ансамбли песни и танца республик Российской Федерации – Татарии, Карелии, Удмуртии и т. д.).

В последнее время в ансамблево-хоровой практике возникло промежуточное направление, основанное на использовании смешанной манеры пения – академической и народной. Это допускается для того, чтобы расширить границы концертного репертуара, исполняя произведения народного и классического жанров.

Академический хор (капелла) – вокальный коллектив, который в своей деятельности опирается на принципы и критерии, основанные на эталоне европейского академического (оперно-концертного) певческого тона, или, иначе говоря, *академическую манеру пения.*

Академическая манера пения отличается от народной манеры тем, что в её основе находится прикрытый, объёмно звучащий, выровненный по всему диапазону, охватывающему приблизительно две октавы, звук.

В настоящее время существуют различные **ФОРМЫ ХОРОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА** академических хоров, соответствующие их профилю деятельности. Наиболее распространёнными из них являются: хоровая капелла, камерный хор, оперный хор, ансамбль песни и танца (пляски), хоровая студия, учебный хор, церковный хор.

Хоровая капелла – большой или средний по составу (свыше 30 – 40 человек) профессиональный или любительский вокальный коллектив, поющий в академической манере.

Слово капелла – cappella – в переводе с итальянского языка означает часовня. В соборах и крупных церквах издавна сооружались органы. Органисты импровизировали, сопровождали своей игрой пение хора, и богослужение получалось очень торжественным, производило сильное впечатление на молящихся. А ведь это и нужно было церкви. Но в маленьких церквах, часовнях, органов не было. Хору там приходилось петь без сопровождения. Поэтому со временем пение без инструментального аккомпанемента и стали называть: "как в часовне". По-итальянски - a cappella. А самый хор стали называть капеллой. В настоящее время это слово расширило свое значение. Им иногда называют не только хоровой, но и инструментальный коллектив. Например, Капелла бандуристов Украинской ССР. Капеллами могут называться как профессиональные, так и любительские хоровые коллективы. Иногда капеллами называют хоры мальчиков (см. приложение).

Преимуществом хоровой капеллы является то, что, благодаря большому численному составу и профессиональному уровню, у неё есть возможность исполнять самые масштабные и выдающиеся шедевры хоровой классики. Прежде всего, это вокально-симфонические сочинения кантатно-ораториального жанра (Бах Пассионы, Гендель «Мессия», Гайдн «Времена года», «Сотворение мира» и мн. др.), а так же масштабные сочинения для хора a cappella (Рахманинов «Литургия», «Всенощное бдение», Сидельников «Сокровенны разговоры» и мн. др.). Но при наличии у коллектива капеллы высокой вокально-хоровой культуры ему доступны и жанры, требующие более лёгкого, гибкого, прозрачного звучания (музыка мастеров эпохи Возрождения, импрессионистов и др.). (Примеры см. в приложении).

Камерный хор – новая форма, современного хорового исполнительства, имеющая в основе состав участников с максимальной численностью до 30 – 40 человек. Небольшое количество участников камерного хора компенсируется, как правило, их профессиональной подготовленностью. Обычно это певцы, сочетающие качества солиста-вокалиста и хорового певца. Камерным коллективам под силу исполнение чрезвычайно сложных произведений, требующих особой тонкости, динамической и ритмической гибкости, детализации исполнения.

Зачастую в камерных хорах применяется смешанная (поквартетная) расстановка певцов, что позволяет раскрыть их творческую активность и способствует созданию объёмного звучания. В репертуаре камерных хоров – преимущественно старинная (западноевропейская) и современная музыка, а теперь нередко и русская церковная музыка.

В последнее время наметилась новая форма камерного хорового исполнительства, связанная со сценической трактовкой хоровых произведений. Например, конце XX века возникли следующие коллективы: «Московский камерный хоровой театр» (рук. Б. Певзнер), «Владимирский театр хоровой музыки» (рук. Э. Маркин) и др. (см. приложение).

Оперный хор – хоровой состав, существующий в составе оперного или музыкального театра наряду с певцами-солистами, балетной труппой и оркестром. Численный состав хоров ведущих оперных театров, например, Большого театра, доходит до 100 певцов.

Эта форма хорового исполнительства появляется с возникновением музыкального театра (в 1600 году во Флоренции была поставлена опера «Эвридика» Я. Пери, в которой принимал участие мадригальный хор). В опере-сериа (XVII – XVIII вв.) хор почти отсутствовал, в опере-буффа (XVIII в.) появлялся эпизодически. В операх Х. Глюка, Л. Керубини роль хора, как носителя образа народа, начинает усиливаться, однако хоровые сцены в них имеют ораториально-статичный характер. Композиторы-классики в своих оперных партитурах возлагали на хор большие художественно-исполнительские задачи.

Специфика оперного хора состоит в том, что его певцы, имея дело с синтетическим видом искусства, каким является опера, не только поют, но и выполняют на сцене актёрско-ролевые задачи. Если в концертном исполнении партии выучиваются певцами почти наизусть, то в опере исключительно и только – наизусть. Артист хора обязан быть не только певцом, но и актёром, уметь работать в костюмах, гриме, пользоваться другими аксессуарами.

Иногда сложности в работе возникают в связи с использованием *мизансцен* (сценического расположения хора) при которых хор не видит дирижера, а так же *закулисные хоры*. С целью обеспечения синхронности исполнения хора с оркестром в закулисных хорах хормейстер производит некоторое упреждение дирижёрских «точек», большее или меньшее, в зависимости от глубины расположения хора за сценой. С учётом «съедания» звука одеждой сцены и запаздывания хора при одинаковом следовании руке дирижёра, такое упреждение может быть равно 1/32 длительности. Техника жеста при исполнении закулисных хоров целиком зависит от акустических условий театрально-сценического помещения и требует от хормейстера выработки определённых навыков.

Певец оперного хора в ходе спектакля должен владеть умением правильно «читать» руку дирижёра, в идеале владеть элементами техники дирижирования. Для формирования необходимых профессиональных качеств будущие артисты хора наряду с постановкой голоса посещают хоровой ансамбль, сценическое движение, актёрское мастерство, дирижирование.

(Примеры см. в приложении.)

Ансамбль песни и танца (пляски) – коллектив, объединяющий вокально-хоровой и хореографический жанры. Синтетическая форма таких ансамблей коренится в народном искусстве с глубокой древности. В профессиональном исполнительстве такие коллективы занимают значительное место. Их выступления часто носят характер театрализованных представлений с единым драматургическим развитием. Принципы работы хоровой группы ансамбля песни и танца (песни и пляски) схожи с принципами работы хора музыкально-оперного театра.

В нашей стране, ансамбли песни и танца стали возникать с 1930-х гг. в среде народных, военных, а так же молодёжных (детских) коллективов.

Первый Красноармейский ансамбль песни и пляски возник в 1928 году, теперь он именуется Дважды краснознамённый им. А. В. Александрова ансамбль песни и пляски Российской Армии (худ. рук. И. И. Раевский). В составе этого коллектива в настоящее время многоголосный мужской хор, группа солистов-вокалистов, оркестровая и танцевальная группы (см. приложение). Позднее армейские ансамбли песни и пляски, как специфическая форма профессионального исполнительства были организованы во многих воинских частях, родах войск в СССР. Нужно отметить, что в последнее время хоры некоторых армейских ансамблей песни и пляски (различных военных округов), имеют смешанный четырёхголосный (С, А, Т, Б) вид. Армейские ансамбли песни и пляски поют в *академической* манере.

Получили так же распространение детские ансамбли песни и пляски, например: Ансамбль песни и пляски им. В. Локтева (в прошлом Ансамбль песни и пляски Московского городского Дворца пионеров, см. приложение).

Кроме того, в истории хорового исполнительства существовали хоровые коллективы, именовавшиеся ансамблем, как, например, Ансамбль советской песни Всесоюзного радио и Центрального телевидения (1952 – 1983). (Примеры см. в приложении).

Хоровая студия – учреждение детского дополнительного образования, основной задачей которого является музыкально-эстетическое образование детей с опорой на хоровое пение.

Хоровые студии начинают появляться в нашей стране с конца 1950-х годов и впоследствии становятся массовым явлением. Хоровые студии повлияли на возникновение других форм обучения – музыкальных студий и хоровых школ, а так же специализированных хоровых отделений в детских музыкальных школах. Детские хоровые студии создавались при дворцах культуры (дворцах пионеров и школьников и т. д.) и имели единую организационную форму: основная работа с детьми велась на хоровых занятиях. В студиях могли функционировать несколько хоров – старший, средний, младший, дошкольный и пр.

Большинство известных детских хоров («Пионерия», «Весна», «Веснянка», «Радость» и т. д. – см. приложение), пройдя период активной студийной деятельности, были преобразованы в вокально-хоровые школы.

Студийные программы обучения предусматривают уроки сольфеджио, музыкальной литературы, музыкального инструмента и равноценны учебным программам детских музыкальных школ. (Примеры см. в приложении).

Учебные хоры – хоровые коллективы при образовательных учреждениях. Существуют хоры профессионального и самодеятельного направлений.

Хоры профессионального направления это хоровые коллективы, существующие в музыкальных учебных заведениях (музыкально-педагогических училищах, колледжах, консерваториях, музыкальных академиях, институтах искусства и культуры, и пр.), готовящих профессиональные кадры в области хорового искусства и музыкального воспитания. Основные задачи таких хоров: знакомство с вокально-хоровым репертуаром, состоящим из произведений различных стилей, эпох, жанров и т. д., развитие певческих навыков и музыкантского кругозора,

изучение приёмов и навыков практической работы с хором. Встречаются хоры: больших и малых составов, т. е. курсовые и сводные; однородные и смешанные; большие и камерные. Это целиком определяется особенностями образовательного учреждения.

Хоры самодеятельного направления это любительские хоровые коллективы созданные из студентов и преподавателей непрофильных учебных заведений (Камерный хор МГУ, Мужской хор МИФИ и др., см. приложение)

Учебные хоровые коллективы распространены в нашей стране повсеместно. Существуют учебные хоры народного и академического направлений. (Примеры см. в приложении)

Церковные хоры – хоровые коллективы, существующие при храмах. Этот вид хорового исполнительства получил широкое распространение в последнее время. Основная функция таких хоров – участие в церковных службах. Церковные хоры высокого музыкального уровня могут также вести и концертную деятельность. В церковных хорах поют как профессионалы, так и любители. Художественный руководитель церковного хора — регент — должен быть не только хормейстером, но и знатоком церковной службы (Примеры см. в приложении).

ВОПРОСЫ ДЛЯ САМОПРОВЕРКИ:

1. Какие виды хорового исполнительства вы знаете, и в чём состоят их основные отличия?
2. В чём состоит отличие двух исполнительских направлений хорового искусства?
3. Какие формы академического хорового исполнительства вы знаете?
4. В чём состоит специфика различных форм хорового исполнительства?
5. В каких случаях используется приём упреждения дирижёрских «точек»?
6. Какие формы хорового исполнительства являются синтетическими?
7. В каких формах хорового исполнительства существуют детские коллективы?
8. В чём состоят основные задачи учебных хоровых коллективов?
9. Какие выдающиеся хоровые коллективы, представляющие различные формы хорового исполнительства, вы знаете?

ЛИТЕРАТУРА:

1. *Краснощёков В. И.* Вопросы хороведения. – М., 1969, (стр. 87 – 93).
2. *Попов С.В.* Организационные и методические основы работы самодеятельного хора. – М., 1961, (стр. 3 – 16)
3. *Егоров А. А.* Теория и практика работы с хором. – Л.; М., 1951, (стр. 6 – 12).
4. *Самарин В. А.* Хороведение и хоровая аранжировка. – М., 2002, (стр. 10 – 17).

ТЕМА 3

ГОЛОСОВОЙ АППАРАТ ЧЕЛОВЕКА, ЕГО УСТРОЙСТВО И ПРИНЦИПЫ РАБОТЫ

Голосообразование человека – чрезвычайно сложный процесс, он зависит от согласованной работы целого ряда органов. В нём принимают участие: *ротовая и носовая полости с придаточными полостями, глотка, гортань с голосовыми связками, трахея, бронхи, лёгкие, грудная клетка с дыхательными мышцами и диафрагмой, мышцы брюшной полости*. Но это не всё. В голосообразовании принимает участие и *нервная система*: соответствующие нервные центры в головном мозге с двигательными и чувствительными нервами, соединяющими эти центры со всеми указанными органами. Из мозга по двигательным нервам к этим органам идут приказы (эфферентная связь). А по чувствительным нервам поступают сведения о состоянии работающих органов (афферентная связь). Органы, участвующие в голосообразовании, являются «техническими исполнителями» приказов, исходящих из центральной нервной системы, в результате её сложной деятельности при пении, которое представляет собой сложнейший психофизиологический акт.

В пении, так же как и в обычной речи, необходимо наличие как создающего, так и воспринимающего звуки аппарата, которым является *слух.* В результате заболевания органов слуха человек становится не только глухим, но и немым, взаимодействие слуховых и голосовых органов настолько тесное, что сливается в одну функцию, на базе которой формируется и певческая функция. Связь между слухом и голосом двухсторонняя: не только голос не может формироваться без участия слуха, но и слух так же не может развиваться без участия голосовых органов.

При формировании и развитии вокальных навыков всё время происходит коррекция работы участвующих органов: отметаются лишние, закрепляются и совершенствуются нужные движения. Этот процесс невозможен без сведений о том, как осуществляют работу все составляющие голосового аппарата и в каком состоянии они находятся во время работы.

Основными частями голосового аппарата являются: 1) механизм дыхания (лёгкие с дыхательными путями и дыхательными мышцами, 2) источник звука (гортань с голосовыми складками, 3) резонаторы. Все части голосового аппарата находятся в непосредственной взаимосвязи и взаимозависимости.

Механизм дыхания – это лёгкие с дыхательными путями и мышцы, осуществляющие процесс дыхания. Лёгкие состоят из нежной пористой ткани, представляющей собой скопление пузырьков – альвеол, соединённых каналами, которые образуют бронхиальное дерево. Совместно с бронхами и трахеей лёгкие вмещают 5 – 6 литров воздуха. Обычный спокойный вдох равен 0,5 литра воздуха (дыхательный воздух). Глубокий вдох позволяет дополнительно вместить 1.5 – 1.8 литров воздуха (дополнительный воздух). Примерно столько же воздуха можно выдохнуть после спокойного выдоха (резервный воздух).

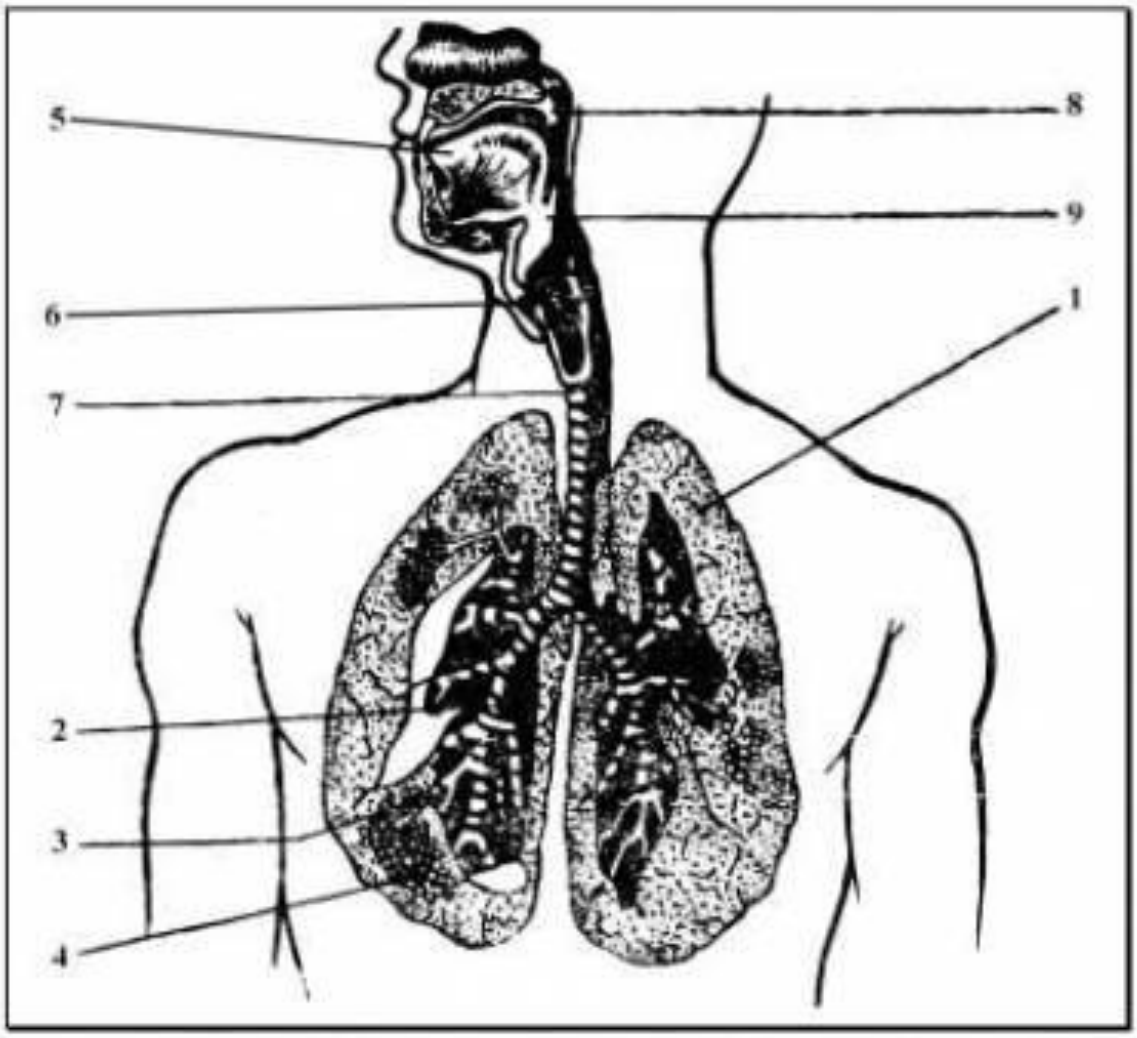


Рис. 3. Схема строения легких, бронхов, гортани и верхних резонаторов:
1 - легкое; 2 - бронх; 3 - бронхиола; 4 - альвеолы; 5 - язык; 6 - гортань;
7 - трахея; 8 - маленький язычок; 9 - надгортанник.

Дыхательные движения осуществляются поперечно-полосатыми мышцами, оплетающими скелет грудной клетки, а так же диафрагмой (мощной дыхательной мышцей, состоящей из поперечно-полосатых мышц). При вдохе мышцы грудной клетки и диафрагма расширяют грудную полость в вертикальном, горизонтальном и передне-заднем направлениях. И воздух под воздействием атмосферного давления входит в лёгкие

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

Ключичное (или *верхнерёберное,* или *клавикулярное*). Это тип дыхания с преобладанием движения верхних рёбер, ключиц и плеч. Расширяются в основном верхушки лёгких (диафрагма участвует мало и количество воздуха, наполняющего лёгкие незначительно).

Грудное (или *средне-рёберное*, или *костальное*) Дыхание при котором преобладает движение средних рёбер и грудной кости.

Диафрагматическое (или *брюшное*, или *абдоминальное*). Дыхание с преобладанием движения диафрагмы. Наполняется нижняя часть лёгких, происходит значительное движение брюшного пресса.

Для пения наиболее целесообразно пользоваться глубоким, смешанным *грудо-брюшным* (или *косто-абдоминальным*) дыханием.

Источник звука – это гортань, представляющая собой конусовидную трубку, состоящую из 4-х хрящей – щитовидного, перстневидного и двух черпаловидных, которые соединены между собой связками и суставами. Снизу гортань примыкает к трахее, а верхний её конец открывается в глотку.

Переднюю стенку гортани образует щитовидный хрящ («адамово яблоко»). В основании гортани лежит перстневидный хрящ. На верхнем заднем крае перстневидного хряща располагаются два черпаловидных хряща. Мышцами гортань крепится снизу к грудной кости, а сверху к глотке и подъязычной кости. В связи с этим она может перемещаться. Уровень положения гортани меняет полость верхних резонаторов и влияет на качество звука. Наиболее рациональное положение гортани при пении – спокойное, устойчивое.

В середине гортани имеется голосовая щель, которая образуется двумя параллельными парами мышц, которые прикреплены сзади к черпаловидным, а спереди к щитовидному хрящам. Наружная пара мышц это ложные голосовые складки (связки), а внутренняя – истинные голосовые складки, которые являются источником голосовых колебаний.

Мускулы голосовых складок покрыты эластичными перепонками (пучками волокон), идущими в разных направлениях, поэтому связки могут вибрировать как всей своей массой, так и частью её.

Натяжение и расслабление голосовых складок, закрытие и раскрытие голосовой щели производится группой черпало-перстневидных мышц, которые подтягивают черпаловидные подвижные хрящи, к которым сзади крепятся голосовые складки. Таким образом, складки натягиваются и смыкаются.

Резонаторы. В акустике резонатором называется полость, заключённая в упругие стенки, имеющие выходное отверстие, и отзывающиеся на определённые звуковые тоны. Различают верхние и нижние резонаторы певческого аппарата.

Верхние резонаторы (головные) располагаются выше гортани. Это – глотка, рот (с языком, мышцами губ и щёк), нос, придаточные полости носа.

Нижние резонаторы (грудные), это полости, лежащие ниже глотки, то есть трахея и бронхи (бронхиальное дерево).

После возникновения в области голосовых связок звук преобразуется в резонаторных полостях, получая свои отличительные особенности – тембр, звонкость, полноту и высоту звучания, силу. Это зависит от состояния мышц резонаторов, а так же подсвязочного давления, приводящего в движение голосовые связки.

Таким образом, певческий звук является результатом взаимодействия органов дыхания, звукообразования и резонирования.

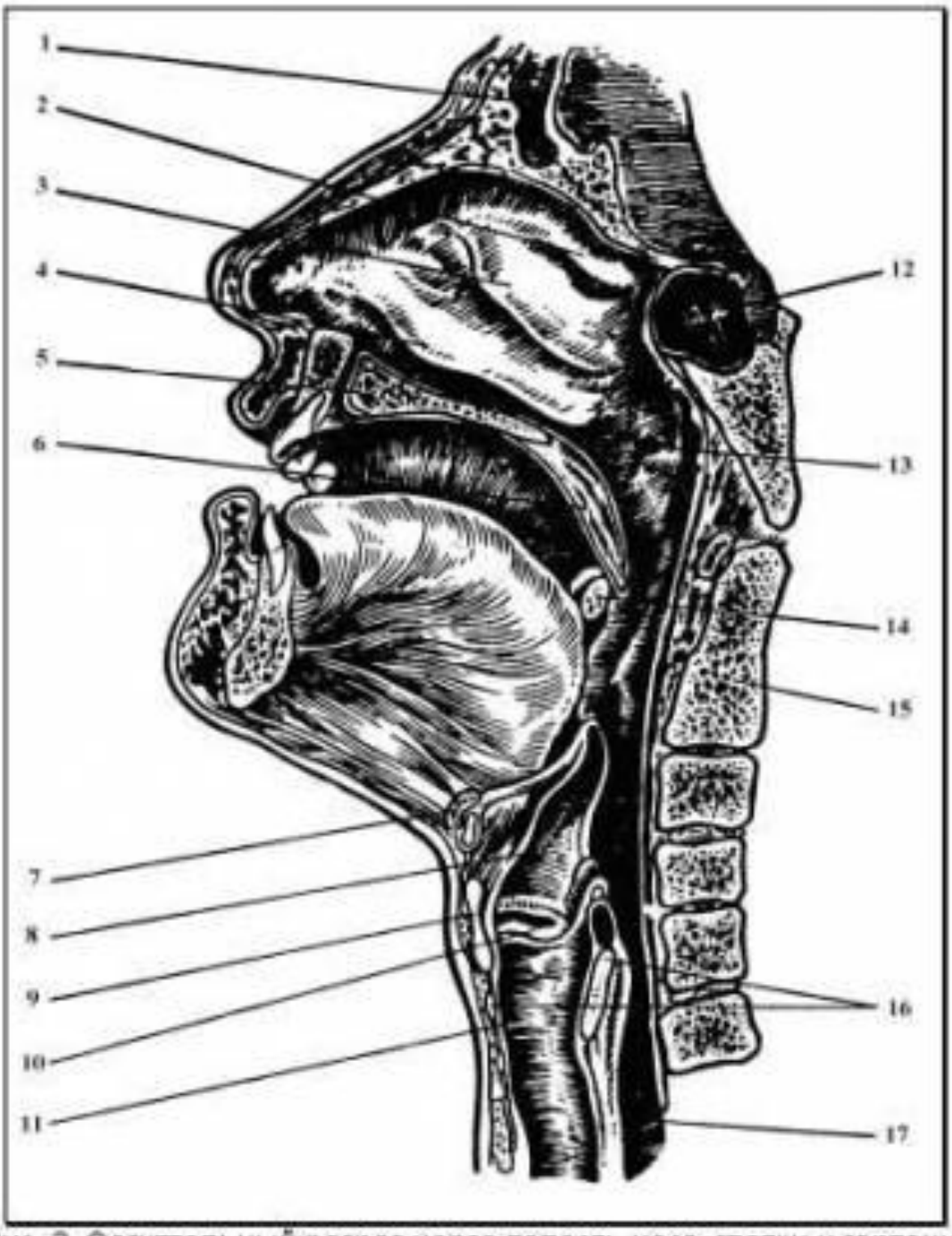


Рис. 2. Сагиттальный разрез через полость носа, глотки и гортани:
1 - лобная пазуха; *2* - верхняя раковина; *3* - средняя раковина;
4 - нижняя раковина; *5* - твердое нёбо; *6* - мягкое нёбо;
7 - подъязычковая кость; *8* - надгортанник; *9* - щитовидный хрящ;
10 - истинная голосовая складка; *11* - трахея; *12* - основная пазуха;
13 - глоточное отверстие евстахиевой трубы; *14* - нёбная миндалина;
15 - II шейный позвонок; *16* - перстневидный хрящ; *17* - пищевод.

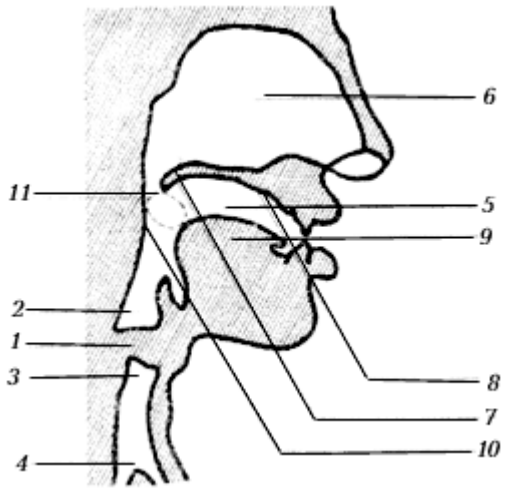
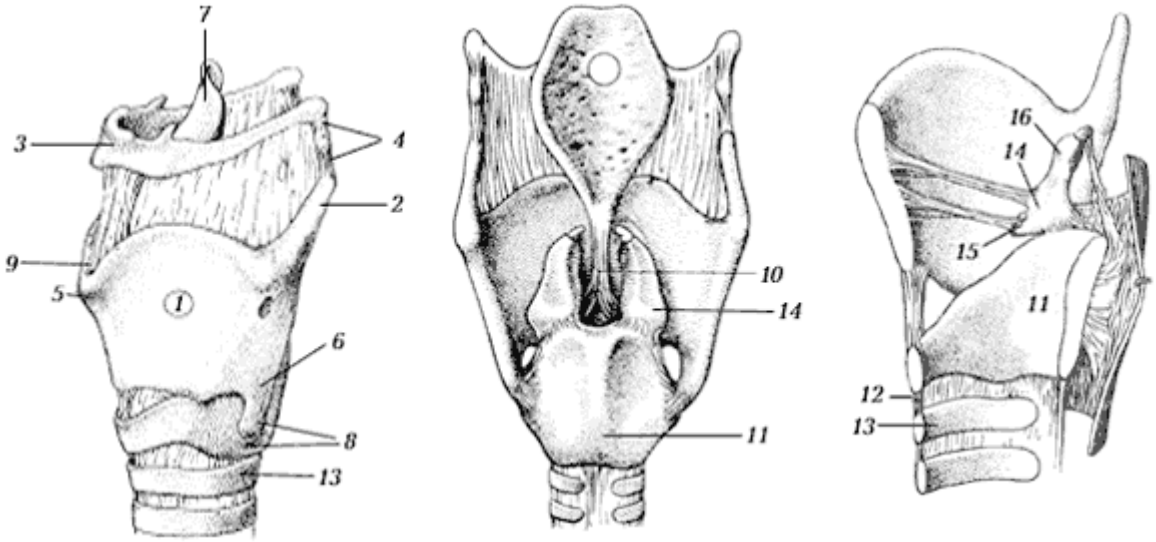


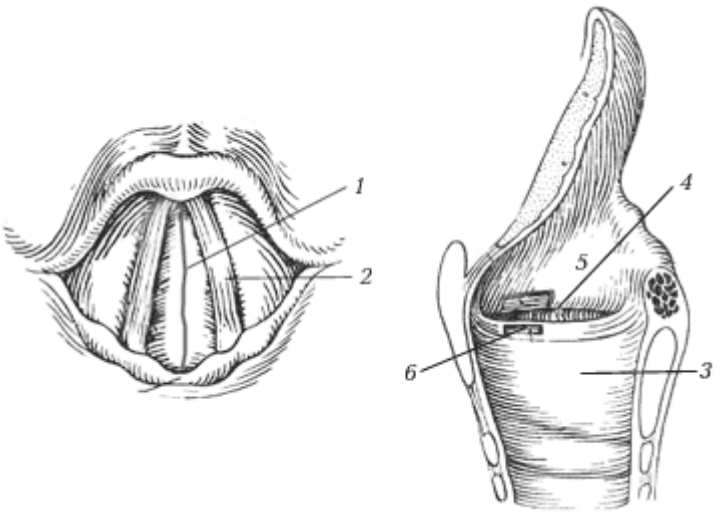
Схема строения голосового аппарата человека:

1 – гортань; 2 – надгортанная полость; 3 – подгортанная полость; 4 – трахея и бронхи; 5 – полость рта; 6 – носовая полость; 7 – мягкое нёбо; 8 – твердое нёбо; 9 – язык; 10 – задняя стенка глотки; 11 – второй (певческий) рот

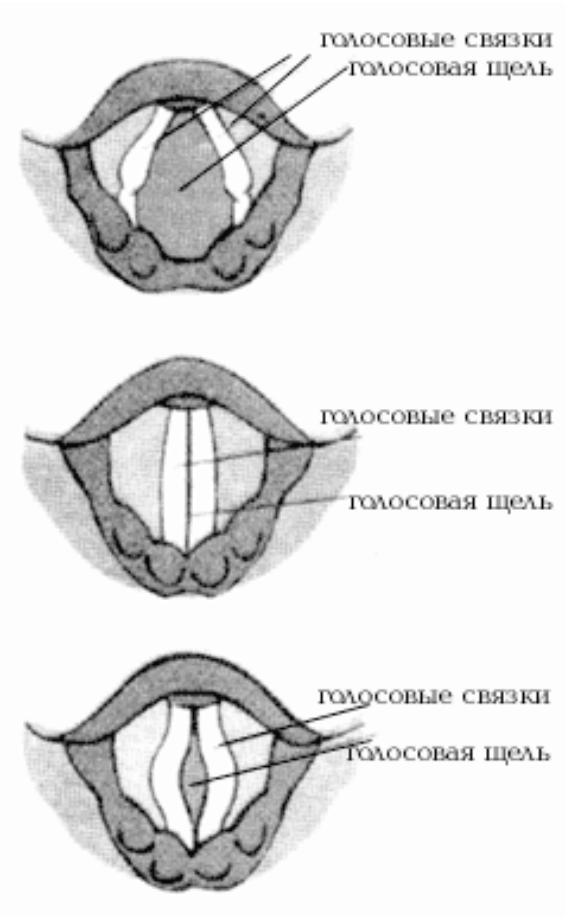


Хрящи, связки и суставы гортани: А (вид сбоку); Б (вид сзади); В (вид сбоку в разрезе).

1 – щитовидный хрящ; 2 – верхний рог щитовидного хряща; 3 – подъязычная кость;
4 – щитоподъязычная связка; 5 – выступ гортани («адамово яблоко»);
6 – нижний рог щитовидного хряща; 7 – надгортанник и надгортанный хрящ;
8 – перстнещитовидный сустав; 9 – вырезка щитовидного хряща;
10 – щитонадгортанная связка ; 11 – перстневидный хрящ;
12 – перстнетрахеальная связка; 13 – первый хрящ трахеи;
14 – черпаловидный хрящ; 15 – голосовой отросток;
16 – перстнечерпаловидный сустав



Полость гортани: А (вход в гортань); Б (вид сбоку в разрезе).
1 – голосовая щель; 2 – голосовая складка; 3 – подголосовая полость;
4 – желудочек гортани; 5 – четырехугольная мембрана; 6 – голосовая связка



Положение голосовых связок при молчании (вверху), при разговоре (в середине), при шепоте (внизу)

Процесс голосообразования начинается с вдоха, во время которого воздух нагнетается через ротовую и носовую полость, глотку, гортань, трахею, бронхи в

расширенные при вдохе лёгкие. Затем под действием нервных сигналов (импульсов), идущих из головного мозга голосовые складки смыкаются, происходит закрытие голосовой щели. Это совпадает с моментом начала выдоха. Сомкнутые голосовые складки преграждают путь выдыхаемому воздуху, препятствуя свободному выдоху. Воздух в подскладочном пространстве, набранный при вдохе, под действием выдыхательных мышц, сжимается, возникает подскладочное давление. Сжатый воздух давит на сомкнутые голосовые складки и во взаимодействии с ними возникает звук. Существуют различные теории голосообразования.

Миоэластическая теория. Сила подскладочного давления (сила выдоха) раздвигает сомкнутые голосовые складки, часть воздуха прорывается в надскладочное пространство, давление под голосовыми складками снижается, и они в силу своей упругости смыкаются. Под действием выдыхательных мышц подскладочное давление опять поднимается. Снова голосовые складки размыкаются и затем смыкаются, т. е. приходят в состояние колебаний. Таким образом, по этой теории *колебание голосовых складок в силу их эластичности происходит пассивно* под действием напора выдыхаемого воздуха. Высота воспроизводимого звука, согласно этой теории, зависит от натяжения (упругости) голосовых складок и их длины. Чем выше упругость и меньше длина, тем выше звук. Натяжение голосовых складок и их длина устанавливаются в момент закрытия голосовой щели, а соответствующая им частота (высота звука) возникает под влиянием выдоха в процессе голосообразования, т. е. на месте колебаний, автоматически.

Нейромоторная (нейрохронаксическая) теория была предложена французским учёным Раулем Юссоном (см. приложение). По этой теории *колебания голосовых складок совершаются в результате активных сокращений мышц голосовых складок* под влиянием нервных импульсов, пришедших по нерву из головного мозга. В голосовой складке мышечные волокна, расположенные косо, под углом по отношению к эластичному краю, при своём сокращении оттягивают края голосовых складок кнаружи, тем самым, приводя их в колебание. Число колебаний голосовых складок соответствует количеству пришедших нервных импульсов. Каждый импульс вызывает сокращение голосовых мышц, т. е. даёт одно колебание голосовой складки.

Эти две теории не исключают, а дополняют одна другую, позволяют глубже понять сложный процесс образования голоса в организме человека. Во время пения «про себя», голосовые складки совершают колебательные движения, но при этом звука не образуется. Слышимые ухом звуки образуются тогда, когда колеблющиеся голосовые складки начинают взаимодействовать с дыханием. Следовательно, *основным условием образования звука является взаимодействие голосовых складок и дыхания.* Дыхание в певческом процессе оказывается энергетическим фактором, под воздействием которого образуется звук. Колебание голосовых складок не является результатом только одного сокращения голосовых мышц. Сокращением голосовых мышц начинается раскрытие голосовой щели при голосообразовании, а сила подскладочного давления его завершает. В закрытии

голосовой щели так же играет важную роль упругость голосовых складок и воздушные токи под ними. Таким представляется голосообразование в соответствии с принятой в настоящее время ***Механико-миоэластической теорией.***

Звук, рождённый на уровне голосовых складок, от их взаимодействия с дыханием распространяется по воздухоносным полостям и тканям (верхним и нижним резонаторам). В результате головного резонирования голос обретает «полётность», собранность, «металл». Грудное резонирование сообщает звуку полноту и объёмность звучания.. Злоупотребление грудным резонированием отяжеляет звучание и может привести к качанию звука (пульсация 5 и менее раз в секунду) и понижению интонации.

Певческий голос как акустическое явление обладает ***рядом свойств***, таких как: *высота, сила, тембр, вибратность* и т. п.

Высота певческого звука зависит от частоты колебаний связок, которая в свою очередь зависит от степени натяжения, толщины и длины связок. Регулирование частоты колебаний производится импульсами из центральной нервной системы. У женщин голосовые связки достигают 18 мм, у мужчин 25 мм, следовательно – у женщин голос выше. *Сила звука* зависит от мощности связок и амплитуды их колебаний. Обертоновый состав звука или его спектр мы воспринимаем как *тембр* (окраску). На восприятие силы звука влияет так же певческое *вибрато* – пульсация звука. Наилучшая пульсация 6 раз в секунду (если более редкая пульсация воспринимается как «качка» голоса, то более частая, как «тремоляция»).

Каждый голос имеет диапазон или звуковой объём, который неоднороден, он делится на регистры. *Регистр* это последовательный ряд однородных звуков, который воспроизводится одним механизмом голосообразования. Мужские голоса имеют два регистра: грудной и фальцет. Женские – три: грудной, медиум и головной. Соответственно переходных нот у мужчин – одна, у женщин – две. В грудном и головном регистрах происходит полное смыкание голосовой щели, в колебаниях участвует вся связка. При фальцете замыкание щели неполное (она открыта в виде овала) и связки вибрируют только свободными средними краями. Фальцет слабее и беднее тембрально. В пении чаще употребляется смешанный тип голосообразования.

Фальцет у мужчин расширяет диапазон примерно на пол-октавы вверх и способен опуститься вниз до середины грудного регистра. В хоре фальцет широко практикуется. Фальцет можно встретить и у колоратурных сопрано на крайних верхних звуках (ми, фа третьей октавы) их называют флейтовыми звуками.

С особенностями звучания голосов в различных регистрах связано понятие тесситура. *Тесситура* это высотное положение звуков мелодии по отношению к диапазону голоса. Тесситура может быть средняя, высокая и низкая, удобная или неудобная. Тесситура удобна, если положение вокальной партии способствует свободному, красивому звучанию голоса.

ВОПРОСЫ ДЛЯ САМОПРОВЕРКИ:

1. От работы каких органов зависит голосообразование человека?
2. Какой тип дыхания является наиболее целесообразным в пении?
3. Какие хрящи гортани воздействуют на работу голосовых складок?
4. Какова последовательность голосообразования человека?
5. В чём состоит сущность миоэластической теории голосообразования?
6. Чем отличаются миоэластическая и нейромоторная теории?
7. Какая теория голосообразования принята в настоящее время, в чём её специфика?
8. Какими свойствами обладает певческий звук?
9. Каков смысл понятий «регистр», «тесситура»?

ЛИТЕРАТУРА:

1. *Стулова Г. П.* Хоровой класс. – М., 1988, (стр. 24 – 34).
2. *Менабени А. Г.* Методика обучения сольному пению. – М., 1987, (стр. 4 – 29).
3. *Краснощёков В. И.* Вопросы хороведения. – М., 1969, (стр. 93 – 105).
4. *Самарин В. А.* Хороведение и хоровая аранжировка. – М., 2002, (стр. 46 – 53).
5. *Люш Д. В.* Развитие и сохранение певческого голоса. – Киев, 1988, (19 – 46).
6. *Юссон Р.* Певческий голос. – М., 1974.
7. *Морозов В. П.* Резонансная теория искусства пения. – М., 2001.

ТЕМА 4

ПЕВЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА И ЕЁ ВАЖНЕЙШИЕ ЭЛЕМЕНТЫ

Пение – сложный процесс взаимодействия дыхания, гортани и резонаторов, поэтому для формирования певческой культуры необходима правильная работа всех отделов голосового аппарата. Основой для развития профессиональной техники певца является его слуховая культура. Предслышание всегда опережает пение. В мысленных слуховых представлениях возникает идеальный звук в его точной форме (высота, сила, тембр, слово). При этом слух так же контролирует соответствие воспроизведённого представленному. Поэтому чрезвычайно важно для певца иметь развитую слуховую базу, на которой в дальнейшем будет выстроено профессиональное певческое мастерство.

Для того чтобы звучание голоса соответствовало слуховым представлениям, певцы должны быть оснащены важнейшими элементами певческой культуры, к которым относятся: певческая установка, певческое дыхание, певческая опора, певческое звукообразование, певческая позиция, различные формы звуковедения.

Певческая установка означает положение певческого аппарата во время исполнения. При пении необходимо стоять или сидеть прямо, но не напряжённо, не сутулясь, «подтянуто». Нужно следить за тем, чтобы была выпрямлена спина и хорошо прогнут поясничный отдел позвоночника. При пении сидя нельзя ставить ногу на ногу, так как это стесняет дыхание. Мышечная собранность певца при хорошей певческой установке способствует правильной организации звука.

Голову следует держать прямо, не задирая подбородок, так как при этом возникнет напряжение передней мускулатуры шеи, гортань будет лишена свободы и станет причиной зажатого звука. Близко подтянутый к грудной клетке подбородок ограничивает движение челюсти, которая тоже должна двигаться естественно и свободно. Плохо отражается на качестве звука всякое напряжение жевательных мышц, расположенных впереди ушных раковин. У начинающего петь, прежде всего, необходимо ликвидировать вредные дыхательные движения, например привычка поднимать плечи при вдохе (это неразрывно связано с поверхностным ключичным дыханием). Надо отучать и от порывистых, судорожных вдохов, которые довольно часто наблюдаются у детей.

Во время пения необходимо следить за тем, чтобы артикуляция гласных и согласных не влияла на устойчивое положение гортани. Слова произносить свободно, но не вяло. Активная, пластичная артикуляция – важный элемент вокальной техники, который напрямую связан с певческой установкой.

Немалую роль играет и мимика. Лицо певца должно быть живым и выразительным. «Мёртвые» лица производят удручающее впечатление на слушателей. Мимика влияет на характер звука (пение на улыбке – более яркий, светлый звук; мрачное, суровое выражение лица – тёмное, сомбрированное звучание) и способствует выразительности исполнения. Важную роль играют глаза исполнителя, взгляд, в котором отражены все оттенки состояния, степень заинтересованности исполняемым произведением. В хоре достаточно одного-двух

певцов со «слепым», «безразличным» лицом, чтобы испортить впечатление от исполнения всего коллектива. Но мимику не следует делать специально, она должна быть результатом чувства и мысли. Если нет физических зажимов, то всё происходит естественно.

Певческое дыхание является тем энергетическим фактором, от которого зависит сила, длительность звука, его тембровые краски. Певческое дыхание, как и обычное, слагается из фазы вдоха и выдоха, но отличается от обычного дыхания:

1. Обычное дыхание непроизвольно, а певческое – осознанный, регулируемый процесс.
2. Звучание происходит на выдохе, из-за чего он значительно удлиняется, а вдох укорачивается.
3. Меняется не только ритм, но и темп дыхания, дыхательных движений в минуту становится гораздо меньше.
4. Количество вдыхаемого воздуха неравномерно в зависимости от певческих задач.
5. Для воспроизведения звука требуется значительное давление воздуха под голосовыми складками и, следовательно, в полости грудной клетки. В связи с этим работа дыхательных мышц становится более интенсивной.

Голосообразованию предшествует ***вдох***. Эта фаза дыхания регулируется сознательно. Во время певческого вдоха, в отличие от обычного вдоха, происходит не только наполнение легких воздухом, но и подготовка голосового аппарата к голосообразованию.

Певческий вдох берется бесшумно, достаточно глубоко, с ощущением ***полузевка***. При вдохе не следует стараться набирать большое количество воздуха, так как тогда затрудняется подача звука и сам процесс голосообразования.

Шум при вдохе создается от трения проходящего воздуха о недостаточно раздвинутые складки и вместе с этим малорасширенное русло трахеи и бронхов. Помимо того, что он создает неприятный посторонний шум во время пения, такой вдох вреден для голосовых складок. Вызывая сухость, он отрицательно отражается на их работе и, следовательно, на качестве воспроизводимого звука. Для устранения этого недостатка необходимо постоянно фиксировать внимание певца на шуме, сопровождающем вдох. Добиваться бесшумного вдоха помогает зевок и спокойное, глубокое дыхание.

Чтобы вдох был достаточно глубоким и полным, его надо брать в нижний отдел грудной клетки и при этом энергично поднимать и расширять нижние ребра. Такое движение значительно увеличивает объем грудной клетки и потому обеспечивает нужный запас дыхания (*полнота вдоха*). Благодаря этому так же растягивается и диафрагма и создаются наилучшие условия для ее работы – длительного сокращения с наименьшим напряжением.

В противоположность глубокому, поверхностный вдох часто бывает шумным, при нем мало увеличивается объем грудной клетки и не обеспечивается нужный запас дыхания.

Вдох рекомендуется брать одновременно через рот и через нос. При правильном образовании певческого звука мягкое нёбо почти целиком отделяет носоглотку от глотки, т.е. находится в поднятом состоянии, близком к зевку. ***Зевок***

подготавливается во время вдоха и оказывает большое влияние на певческое звукообразование. При нем расширяется полость глотки, увеличивается ее резонаторная способность и, следовательно, возрастает сила звука. Высоко поднятое мягкое нёбо при таком состоянии глотки создает условия для правильного формирования певческого звука (*его округления и высокой позиции*). В вокальной практике принято говорить о ***полузевке***, чем подчеркивается тот факт, что певческий зевок меньше обычного. Надо следить, чтобы с самого начала обучения вдох сочетался с «настройкой» ротоглотки на полузевок.

Певческий вдох и выдох разделяются мгновенной *паузой* – остановкой дыхания, после чего начинается выдох. Мгновенная ***задержка дыхания*** перед непосредственным воспроизведением звука является моментом фиксации положения вдоха или, иначе, вдыхательной позиции. Под ***вдыхательной позицией*** или ***установкой***, следует понимать не только находящуюся в положении вдоха грудную клетку, но и особую подготовку ротоглоточного канала, установленного в положении полузевка.

Основными задачами правильного певческого ***выдоха*** являются: экономное расходование дыхания (*т.е. воздуха, набранного при вдохе*), создание необходимого для нормальной работы голосовых складок давления в подскладочном пространстве, плавный выдох.

Умение расходовать дыхание так, чтобы оно все без остатка превращалось в звук, определяет мастерство владения певческим дыханием. Необученные певцы, набирая обычно большое количество воздуха при вдохе, расходуют его уже на первых звуках музыкальной фразы. В связи с этим у них значительная часть дыхания расходуется бесполезно. Для того, чтобы певческий выдох был продолжительным необходимо овладеть искусством «пения на опоре».

Пеевческая опора это умение поддерживать необходимое для голосообразования подскладочное давление выдыхаемого воздуха. Составной частью певческой опоры является ***опора дыхания.*** Понятие «опора дыхания» обычно употребляется для конкретизации одной из сторон голосообразования, а именно – работы дыхательных мышц. Взаимодействие дыхания и голосовых складок определяет опору звука. Певческая опора зависит не только от согласованной работы голосовых складок и дыхания, но и от правильной функции органов надскладочного отдела голосового аппарата. Опора должна быть пластичной, гибкой, упругой, чтобы обеспечить быстрое изменение подскладочного давления в зависимости от сменяющихся звуков.

Вокалисты различают, кроме ***оптимального***, еще ***вялое*** и ***форсированное*** дыхание. В первом случае, как определяет само название, дыхательные мышцы работают вяло, вдох недостаточно глубокий и полный, выдох осуществляется без активного взаимодействия дыхательных мышц, отчего не создается нужное для фонации подскладочное давление *(опора дыхания*). При таком дыхании работа голосовых мышц не может быть полноценной, они быстро утомляются, страдает сила, тембровая окраска звука и опора. При вялом, недостаточном смыкании складок происходит большой расход выдыхаемого воздуха. Дыхание становится коротким, опора дыхания – недостаточной. Звук теряет интонационную устойчивость, обретает сиплый призвук, теряет «собранность». Иногда уже в

начале пения музыкальной фразы можно заметить быстрое «спадение» (*оползание*) стенок грудной клетки. Это недопустимо, ибо указывает на то, что поющий не сохраняет вдыхательной позиции во время пения и потому опора недостаточна

Форсированное дыхание напротив, связано с чрезмерной активизацией дыхательных мышц; вдох обычно шумный, с перебором дыхания; выдох характеризуется значительным напором выдыхателей. Голосовые складки, чтобы противостоять чрезмерному подскладочному давлению, перенапрягаются. Звук становится *форсированным*: крикливым, маловыразительным, бедным по тембру, сила звука снижается.

Певцу необходимо помнить, что во время пения голосовые складки превращаются в эластичный затвор, стоящий на пути выдыхаемого воздуха. От организации этого затвора – от степени сближения голосовых складок, сокращения мышц и их упругости зависит расход дыхания.

Основным критерием певческой опоры является качество воспроизводимого звука. Звук собранный, богатый тембровыми красками, хорошо несущийся, округленный вокалисты определяют как опёртый звук. В противоположность ему не опёртый звук беден по тембру, вялый, тусклый, недостаточно «полетный», несобранный, ниже оптимальной силы.

В **хоровой практике** дыхание певцов подчиняется дирижёрскому жесту и может быть разнообразным. Неумение певцов подчиняться руке дирижёра часто приводит к тому, что не получается единого общего приема дыхания, единовременного звучания всего хора и, например, во вступлении хор «качается».

Единые принципы дыхания следует сохранять и в процессе исполнения всего произведения – при смене дыхания всем хором (***общехоровое дыхание***) или отдельными партиями. Если в определенном отрезке исполняемой музыки нет пауз, во время которых певцы могут спокойно взять дыхание, то смена его по смыслу текста и музыкальной логике все равно должна происходить быстро, единовременно и единообразно (***люфт-дыхание***).

В хоровой литературе часто встречаются произведения и отдельные эпизоды, которые должны исполняться без общей, заметной для всего хора смены дыхания. Длительное пение на большом певучем штрихе достигается с помощью так называемого ***цепного дыхания***, обеспечивающего непрерывное звучание хора или отдельных партий на необходимый и по существу на неограниченный период исполнения без смены дыхания. Достигается такое звучание на основе неодновременной смены (*правильнее, подхвата*) дыхания певцами. Пение на цепном дыхании удается тогда, когда хормейстер-дирижер предупреждает хор и соответственно показывает (*поддерживает*) рукой, что определенная фраза, период, куплет исполняется на цепном дыхании. При этом хормейстер советует всем певцам быстро подхватывать дыхание в любое время, но избегать смены дыхания на каких-то законченных мелодических фразах и не делать его перед сильными долями такта, а главное, не доводить до последних границ использования запасов дыхания. Обычно такой совет и соответствующий показ рукой дает хорошие результаты. Отдельные певцы подхватывают дыхание в разное время совершенно незаметно для общего беспрерывного звучания хора.

Остается добавить, что вступление каждого певца после взятия дыхания должно быть на нюанс тише общего хорового звучания.

В условиях конкретной партитуры дирижёру следует глубоко разобраться в необходимости того или иного вида хорового дыхания.

Как литературная, разговорная, так и музыкальная речь приобретает выразительность и ясность лишь в том случае, если она будет иметь логические остановки в соответствующих местах. В литературной речи пользуются различными знаками препинания. В музыкальной речи пользуются *цезурой*. ***Цезура*** (*лат.*) в музыке – граница между музыкальными построениями; в пении – ***короткая смена дыхания, а также смысловая остановка без смены дыхания***. Цезурность это система разделительных обозначений, к которым относятся:

1) паузы (*частные, мелкие разделительные и более крупные, общие, вплоть до генеральных*);
2) дыхание (*может быть общим, индивидуальным, цепным и по фразам*);
3) собственно цезура(*ы*) (*в узком понимании – специальные разделительные обозначения, короткая люфтпауза. которая выполняется за счет длительности предыдущей фразы, а не за счет последующей; во время люфтпаузы певец, солист, как правило, не берет дыхание, в хоре же лучше добирать дыхание*);
4) снятие – укороченное, полное, перетяжка (*прием окончания музыкальных построений, мотивов, фраз, предложений*) в одних случаях артикуляционная цезура совпадает с синтаксическим разделением текста, в других – нет, и вводится исполнителем.

Характер цезур меняется в зависимости от характера произведения, характера звука в нем: при медленном темпе, спокойной, ровной динамике, дыхание берется спокойно, фразы отделяются сравнительно длинными цезурами, при скором темпе, взволнованном характере – меняется и характер дыхания. Цезура, так же как и другие знаки дыхания, имеет огромное значение в хоровом пении: она указывает на правильное построение литературной и музыкальной фразы, предложения. В партитуре момент взятия дыхания обозначается следующими знаками:

∨ – обозначает, что отдельной хоровой партии, группе голосов или всему хоровому коллективу надлежит взять **полное дыхание.**

’ – означает, что отдельной партии, группе голосов или всему составу хора нужно взять менее полное (***более короткое***) **дыхание.**

∩ – (*лига*) – может поставить дирижёр над нотным станом или над тактовой чертой в случае необходимости цепного дыхания.

Дыхание может быть техническое и логическое. Разное сочетание таких параметров, как полнота, глубина, сила и интенсивность, соотношение скорости вдоха и выдоха при разной их мере и градации, дает неисчерпаемое количество видов дыхания, которыми можно пользоваться для разнообразных образно-художественных целей.

Звукообразование (или *атака* звука). Наше ухо способно различать особенности звучания в *первый момент воспроизведения звука*. Этот начальный момент работы

голосовых складок и дыхания *принято называть атакой*, или способом взятия звука.

Атака звука определяется различными вариантами взаимодействия голосовых складок и дыхания по времени, а также степенью напряжения и сближения голосовых складок. Различают следующие виды атак:

1. ***Твердая атака***. Голосовые складки плотно смыкаются до начала вдоха. Различают крайне утрированную твердую атаку, так называемую “каркающую”, с сильным жестким призвуком, возникающим от судорожного пересмыкания, резкого захлопывания голосовой щели. Эта атака встречается у необученных певцов, вредна для голосовых мышц и потому совершенно непригодна для голосообразования.

2. ***Мягкая атака***. Момент смыкания голосовых складок почти совпадает с началом выдоха. Выдох незначительно опережает неплотное закрытие голосовой щели. Такого плотного смыкания и напряжения голосовых складок нет. Закрытие голосовой щели совпадает с моментом начала звучания, призвуки не возникают. Мягкая атака может быть различной в зависимости от степени смыкания (*сближения*) голосовых складок. В отдельных случаях, при более плотном смыкании голосовых мышц она может приближаться к твердой атаке.

3. ***Придыхательная атака***. Смыкание голосовых складок значительно отстает от начала выдоха. Поэтому звуку предшествует шум выдыхаемого воздуха (*придыхание*). Пение при такой атаке часто сопровождается сиплым призвуком, так как смыкание голосовых складок в этом случае имеет наименьшую степень и происходит утечка воздуха. Придыхательная атака рассматривается самостоятельно и как крайняя разновидность мягкой атаки.

Точно разграничить все приведенные виды атак звука нельзя, поскольку они различаются только на слух, являются слуховыми ощущениями. Определение их границ зависит от тонкости и натренированности нашего слуха.

Различным видам атак можно научить. Обученный певец сознательно меняет способы подачи звука. Это очень важно, ибо способ подачи звука связан с воспроизведением определенного регистра. Так, твердая атака, при которой голосовые складки плотно смыкаются, обусловливает образование грудного регистра. А мягкая атака, при которой плотного закрытия голосовой щели не происходит, создает условия для образования головного и смешанного регистров. Атака, организуя работу голосовых складок в начальный момент голосообразования, определяет все последующее звучание.

Произвольно меняя способ взятия звука, мы тем самым можем влиять на характер работы голосовых складок. Поэтому ***атака является важнейшим средством сознательного воздействия на работу голосовых складок, не подчиненных нашей воле непосредственно***.

В вокально-педагогической практике используется мягкая и твердая атаки, придыхательной атакой пользуются в исключительных случаях. Применение того или иного вида атаки определяется индивидуальными особенностями певца. Если у него вялая подача звука (*вялое смыкание складок*) и даже придыхательная атака, то целесообразно на некоторое время для активизации голосовых складок пользоваться более твердой атакой. И наоборот, если наблюдается жесткая подача звука (*пересмыкание голосовых складок*) и «горление» (*горловой призвук*

звучания), то полезно вначале применять наиболее мягкую атаку, граничащую с придыхательной. Но применение такой атаки должно быть осторожным, чтобы не вызвать «подъездов» к звукам.

Атака является выразительным средством в пении. Вариация видов атак позволяет передать различные настроения. Лирические настроения обычно связаны с применением более мягкой атаки, драматические эмоции выражаются при помощи более твердой атаки звука. В моменты наибольшего звукового напряжения уместно использование твердой атаки; в моменты более спокойного и тихого хорового звучания пользуются приемом мягкой атаки.

Звуковая позиция. Часто бывает так, что, взяв единообразно дыхание, хор начинает петь, а единства, слитного звучания не получается. Внимательно прислушиваясь к певцам (*а в процессе работы с хором опытный хормейстер должен знать достоинства и недостатки каждого из них*), можно заметить, что звуковая позиция, положение звука у многих певцов различные.

Единство звука для всех певцов имеет очень важное значение в хоровом пении. Многие педагоги по постановке голоса и хормейстеры не без основания употребляют термин «***позиция***» звука. В своей работе они добиваются выработки у певцов хора единой, так называемой “близкой, высокой позиции” звука. Ученые-физиологи, исследуя этот вопрос, пришли к заключению, что «***высокая позиция***» звука является наиболее правильной. Такая позиция обеспечивает чистоту интонирования, яркость, сочность и полетность звучания голоса. Используя соответствующие записывающие аппараты с помощью вибродатчика, ученые установили, что звуки, богатые высокими обертонами и, в частности, имеющие хорошо выраженную певческую форманту, квалифицируются термином «высокая позиция», а звуки, объективно той же высоты, но слабо выраженные высокими составляющими – термином «низкая позиция». В процессе нахождения и ощущения такой высокой позиции звучания решающую роль играет участие (*вибрация*) верхних резонаторов. При звучании верхних резонаторов получается легкий, звенящий, очень богатый высокими обертонами звук. Близкое произношение и образование гласных звуков придает пению хорошую дикцию. И наоборот, вибрационное ощущение только в грудной полости делает звучание глухим, массивным, похожим на гудение. При таком пении гласные буквы почти невозможно различить, настолько они похожи друг на друга, слова не разобрать. Высокая позиция звука связана с интенсивной вибрацией верхних резонаторов всех лицевых тканей, с этой точки зрения высокая позиция – не только чисто акустическое понятие, но в определенной мере и физиологическое, т.к. наряду с другими ощущениями вполне закономерно вызывает ощущение интенсивной вибрации, хорошей озвученности верхних резонаторов певца. Голоса всех певцов хора, обладающих различными индивидуальными тембрами (*красками*) при едином принципе дыхания, звукообразования, звуковедения, произношения гласных и согласных во время певческого процесса, сливаясь, образуют общий ровный тембр звучания хора.

В хоровой практике и в методической литературе существует большое количество разнообразных терминов, характеризующих ту или иную позицию звука, характер звучания голоса: близкий, далекий, плоский, прикрытый,

собранный, разбросанный, матовый, звонкий, твердый, мягкий, насыщенный, пустой, тупой, острый, с носовым или горловым призвуком, грудной, головной, напряженный, тяжелый, густой, легкий, прямой, большой, маленький, камерный, энергичный, устойчивый, волевой, опертый, вялый, дряхлый, неустойчивый, серый, цветистый, бытовой, классически-академический и ряд других. Такие и им подобные термины в какой-то степени могут характеризовать определенное, присущее данному хору, хоровой группе или партии звучание и в конечном счете определяются манерой произношения текста, определенным принципом звукообразования, позиции звука, не говоря уже о принципах дыхания, умения пользоваться резонаторами и др.

В хормейстерской практике академических хоров существует давно сложившееся мнение, что основной звук хора, основная звуковая позиция должны характеризоваться такими понятиями, как «прикрытый», «собранный» звук, «близкое слово», «звук, опертый на дыхание» с правильным и многообразным использованием всех резонаторов и др. Вместе с тем следует избегать таких понятий, характеризующих позицию звука, как «белый звук», «звук с особым горловым или носовым призвуком», «форсированный звук», «далекую (*глубокую*) позицию» образования букв и произношения слов. Позиция звука, манера произношения текста в конечном счете характеризуют определенный тон, звучание данного хора, его манеру пения. Важно, чтобы общая позиция, единство звучания в хоре было достигнуто. В одном хоре она может быть более близкой, звонкой, в другом – более собранной, прикрытой, широкой, во всех случаях она должна обеспечивать ровное, красивое, мягкое звучание. Чем выше и совершеннее степень владения определенной вокальной системой, определенной позицией, тем шире возможности использования безграничных красок звучания хора.

Звуковедение – важней ший элемент певческой культуры. Термин «звуковедение» обозначает различные виды голосоведения мелодии (*кантилена, партаменто, маркато, легато и др.*) и вместе с голосообразованием входит в понятие вокальной техники. Этот термин является синонимом понятия ***музыкальная артикуляция*** (*articulo(лат.) – расчленяю*). ***Под артикуляцией в музыке понимается способ произнесения мелодии с той или иной степенью расчлененности или связанности тонов.*** Музыкальную артикуляцию не следует путать с речевой артикуляцией. Музыкальная артикуляция конкретно реализуется в штрихах.

Штриховая техника является элементом артикуляции. Шкала степеней слитности и расчлененности условно разделяется на 3 зоны:

1. слитность звуков – *legato*;
2. расчлененность звуков – *non legato*;
3. краткость звуков – *staccato*;

Каждая из этих зон включает целый ряд градаций. Штрихи объединяются в группы по признакам:

– звуковысотные (*с использованием измененной звуковысотности*):
  glissando, portamento
  пение без фиксированной высоты.
– динамические (*с использованием возможностей динамики*):

sf
marcato
marcando

– тембровые:
пение с закрытым ртом на различные слоги и гласные
безтекстовая вокализация.

1. *Legato (катилена)* – основной вид звуковедения в пении, основанный на плавном, связном звучании, достигается путем распевания гласных, короткого произнесения согласных. Это основная форма звуковедения, она связана с навыком плавного и равномерного распределения звука от тона к тону, от слога к слогу, без перерыва и толчков, без нарушения певческой линии. В нотах не проставляется. ***Лиги*** в нотах относятся не характеру звуковедения, а к особенностям подтекстовки или фразировки.

Прием ***legato*** трудно овладеваемый, но на его базе вырабатываются другие штрихи. Лучше всего *legato* удается в пении на гласные, слоги, вокализы или с закрытым ртом (*при этом опасность толчков минимальна*). Самое трудное – сохранение *legato* при пении с текстом, т.к. согласные звуки прерывают вокальную линию (*особенно б, п, к, д, т*). Плавное поступательное движение мелодии облегчает *legato*, скачкообразное осложняет. *Legato* может иметь разные градации.

Если при пении на гласные хоровая партия начинает “плавать”, к гласным звукам надо добавить сонорные (*м, н, л*) или звонкие (*д, з*) согласные.

Если зал обладает свойством реверберации, следует перейти на штрих ***non legato***.

2. *Non legato* – сложный штрих, содержит элементы ***legato*** и ***staccato***. Звуки теряют свою непрерывность, приобретают относительную самостоятельность. Разделяются небольшой цезурой при задержке дыхания, во время задержки голос перестраивается на новый звук без “подъезда”, ощущение четкой атаки каждого звука должно сохранится. ***Non legato*** – применяется часто в подвижном темпе, при взволнованном характере или для обозначения значительности текста. В работе над такими партитурами, чтобы не получилось однообразного пения по слогам, надо наметить динамику фраз, предложений.

3. *Staccato* – отрывисто – мастерство здесь заключается в сокращении продожительности звучания и в увеличении пауз между ними без перемены в темпе. Звуковой поток на *staccato* трактуется как единая певческая линия на одной певческой позиции. *Staccato* должно быть упругим и всегда легким, но негромким. Работа над овладением этим штрихом прививает гибкость голосу, точность атаки, уничтожение “подъездов”. Эта разновидность звуковедения придает произведению тонкость, легкость, грациозность и может иметь самые разные градации. Упражнение на *staccato* тренирует мышцы диафрагмы, хорошо активизирует голосовые мышцы.

4. *Marcato* – выделяя, подчеркивая – штрих более жесткий чем *legato*.Обозначает подчеркнутое, отчетливое исполнение каждого звука, которое достигается посредством ***акцента***. В нотах проставляется редко, степень разная. Акцент можно достигнуть за счет ритмического (*синкопа*), агогического,

тембрового выделения звуков. Акцент бывает 3 видов: метрический, ритмический, фразирующий.

5. ***Tenuto*** – выдержанно, точно по длительности и силе – от начала звука до конца петь одинаково во всех отношениях (*по плотности, силе, нюансу, длительности*).

6. ***Glissando*** – сользя от звука к звуку

7. ***Portamento*** **–** перенося звук. Так же как и глиссандо является скользящим переходом от одного звука к другому, но в отличие от глиссандо, которое указывается композитором в нотном тексте, исполнение портаменто предоставляется на усмотрение исполнителя. Намеренное злоупотребление этим приёмом, так же, как и непроизвольное портаменто (т. наз. подъезды к звуку), недопустимы.

ВОПРОСЫ ДЛЯ САМОПРОВЕРКИ:

1. Что входит в понятие «певческая установка»?
2. Чем отличается певческое дыхание от обычного?
3. Что включает в себя понятие «вдыхательная позиция»?
4. В чём состоит задача певческого выдоха?
5. Что является критерием певческой опоры?
6. Каковы разновидности хорового дыхания и цезур?
7. Каковы основные виды звукообразования?
8. Каким характеристикам соответствует верная позиция певческого звука?
9. Какие разновидности звуковедения существуют в пении?

ЛИТЕРАТУРА:

1. *Краснощёков В. И.* Вопросы хороведения. – М., 1969, (стр. 161 – 176).
2. *Самарин В. А.* Хороведение и хоровая аранжировка. – М., 2002, (стр. 54 – 69).
3. *Люш Д. В.* Развитие и сохранение певческого голоса. – Киев, 1988, (46 – 72).
4. *Стулова Г. П.* Хоровой класс. – М., 1988, (стр. 74 – 83).
5. *Менабени А.* «Методика обучения сольному пению», М., «Просвещение», 1987, (стр. 21 – 30, 83 – 85)
6. *Шамина Л.* «Работа с самодеятельным хоровым коллективом»
7. *Анисимов А.* «Дирижер-хормейстер», Л., «Музыка»,1976
8. *Морозов В.* «Вокальный слух и голос», Л., 1965

ТЕМА 5

КУЛЬТУРА РЕЧИ В ПЕНИИ

Пение – вид музыкального искусства, в котором музыка органически связана со словом. Поэтому пение еще иначе называют омузыкаленной речью. В ее образовании, как и в обычной речи, принимают участие артикуляционные органы, к которым относятся: ротовая полость с языком, мягкое нёбо, нижняя челюсть, глотка, гортань. Артикуляционные органы формируют звуки речи и являются частью голосового аппарата человека, которая называется **артикуляционным аппаратом**, а работа органов артикуляционного аппарата, направленная на создание звуков речи (гласных и согласных), называется **артикуляцией.**

Руководитель хора должен постоянно заботиться о развитии гибкости и подвижности артикуляционного аппарата поющих, добиваться активности, легкости и свободы в работе отдельных его частей (языка, губ, челюсти), без чего не может быть хорошего, ясного произношения слов текста или, иначе говоря, хорошей **дикции.**

В особенности важно отметить необходимость непрерывной работы над *однотипным формированием гласных* (а, о, у, э, и, ы) в каждой хоровой партии и в хоре в целом; такая однотипность гласных, их единый характер способствует наилучшему звучанию, совершенствуя хоровой ансамбль.

Особенное внимание следует обращать на трудные для произношения в пении *согласные,* как, например, к, п, ,т, ф, х, а также с, ш, ц, г, щ. Первые из них в наибольшей степени прерывают вокальную линию и должны быть произносимы очень крепко и очень кратко; вторым свойственна особая характерность, резко выделяющая их среди других согласных; коротко и осторожно произносить следует, в особенности, шипящие согласные с и ш.

Согласные в конце слов должны быть всегда отчетливы и ясны. Если слог оканчивается на согласную, то она относится к последнему слогу: “но-чка те-мная”, “ся-де-тсо-лнце” и т.п. Большое стечение согласных в одном слоге следует произносить скоро, легко и четко.

Дирижер должен воспитать в хоре сознательное отношение к словесному тексту изучаемого произведения и его художественному содержанию и далее – к овладению всеми средствами выразительной его передачи. Хорошо выработанная **дикция** облегчит дирижеру достижение этой важной цели.

Рассмотрим более подробно артикуляцию, а также роль гласных и согласных звуков в певческом звукообразовании.

Гласные в пении.

Гласные звуки зарождаются в гортани при взаимодействии голосовых складок и дыхания. Образовавшиеся при этом звуковые волны изливаются через ротоглоточный канал свободно. Формирование согласных звуков происходит иначе. Они образуются в ротовой полости (язык, мягкое нёбо, губы) создают препятствия потоку дыхания и звуковых волн, при этом образуются шумы, которые мы и называем согласными звуками.

Музыкальными звуками могут быть только такие звуки, в которых ясно выражен основной тон. Во многих согласных звуках основной тон или отсутствует, или выражен слабо. Певческий звук как музыкальный звук несовместим с “шумовой” природой согласных. Гласные звуки имеют ясно выраженный основной тон и потому могут петься. Кроме того, пение связано с распевом, т.е. с непрерывно льющимся звуком. Образование гласных тоже происходит при непрерывном потоке звуковых волн. Все это говорит о том, что гласные звуки являются основой пения. Пение вне связи с гласными звуками невозможно, ибо тогда оно превращается в крик.

Гласные являются как бы оболочкой, в которую облекается певческий звук. Поэтому воспитание певческого голоса начинается с работы над формированием вокальных гласных. На этих звуках вырабатываются все основные вокальные качества голоса. От вокально правильного формирования гласных зависит художественная ценность певческого голоса.

Образование гласных звуков связано с присутствием и усилением определенной, различной для каждого гласного звука области *обертонов,* называемой *формантой* гласного звука.

Звук, образованный на уровне голосовых складок, индифферентный, не имеет признаков определенного гласного. Преобразование этого индифферентного звука в определенный гласный происходит в надскладочных полостях. При помощи специально уложенного для каждого гласного звука языка ротоглоточный канал разделяется на две полости нужного объема и формы соединяющего их отверстия. Каждая из этих полостей усиливает определенную область обертонов, т.е. создает одну из двух основных формант гласного. Все форманты в детском и женском голосе выше, чем в мужском.

Чем выше форманта гласного, тем звучней гласный. По этому признаку основные гласные звуки нашей речи делятся на *звонкие и глухие.* Верхние форманты гласных “и” и “э” самые высокие из всех формант гласных, поэтому эти гласные отличаются наибольшей звонкостью – звонкие гласные. Гласный “а” занимает среднее положение, а гласные “о” и “у” относятся к глухим гласным. Учет этих свойств гласных звуков, как мы увидим дальше, имеет определенное значение в вокальной педагогике.

Значительная разница по высоте между формантами звонких и глухих гласных создает пестроту в общем фоне звучания вокальной речи, несовместимую с художественными требованиями. Это явление обычно наблюдается у необученных певцов, поющих “пестрым” звуком, и происходит от того, что гласные звуки в пении они формируют так же, как и в речи.

Певческие гласные отличаются от речевых. Они округляются или притемняются, т.е. все гласные приобретают общую форманту около 517 кол/сек, близкую по звучанию к гласному “о”. Усиливается звонкость гласных, для чего практически при образовании глухих гласных “о”, “у” и гласного “а” добиваются усиления высоких формант – выше 2000 кол/сек, характерных для звонких гласных. Тем самым речевые глухие гласные приближают к звонким. Оба эти приема (округление звонких гласных и приближение глухих гласных к звонким) выравнивают певческие гласные по звучанию и объединяются под общим названием нейтрализации гласных в пении.

Таким образом, для всех певческих гласных на всем диапазоне голоса характерно усиление двух формант – выше 2000 кол/сек м 500 кол/сек, названных высокой и низкой певческими формантами.

Высокая певческая форманта придает звонкость, “полетность”, собранность, “металл”, “близость” голосу. Она соответствует области наибольшей чувствительности нашего уха, хорошо воспринимается им с дальних расстояний и потому обусловливает важное качество певческого звука – “полетность”, т.е. делает голос хорошо слышимым на дальнем расстоянии вне зависимости от силы звука.

Опыты с изъятием высокой певческой форманты в магнитофонных записях профессиональных певцов показали, что певческие голоса теряют блеск и силу, становятся глухими, “непевческими”, похожими на голоса пожилых людей. Высокая певческая форманта ниже в мужских голосах (2100 – 2800 кол/сек), выше у женщин (3000 – 3500 кол/сек) и детей (10-13 лет – до 4000 кол сек).

Низкая певческая форманта помимо округления создает впечатление мощности и полноты звучания.

Акустический строй (форманты) гласных звуков и особенности их формирования существенно влияют на звучание певческого голоса. Таким же свойством обладают и согласные. Способ воздействия на певческий голос и работу голосового аппарата при помощи фонем (отдельных звуков речи – гласных и согласных) называется фонетическим методом вокального обучения. Он является наиболее распространенным и эффективным в вокальной педагогике. Применяя этот метод, необходимо конкретно знать, как тот или иной гласный или согласный влияет на голос и на работу артикуляционных органов, а через них и на весь голосовой аппарат. С этой целью рассмотрим гласные звуки.

В русском языке в соответствии с алфавитом различают шесть основных (и, ы, э, а, о, у) и четыре йотированных (е, ё, я, ю), т.е. сложных гласных звуков.

Гласный “и” самый звонкий из всех гласных звуков. Он настраивает на головное резонирование, помогает собрать и приблизить звук, применяется при глухом, затемненном фоне звучания. При произнесении “и” гортань поднимается, поэтому он противопоказан при зажатом, горловом тембре. В связи с тем, что форманта этого гласного близка к высокой певческой форманте, она помогает усилению последней на других гласных; способствует созданию активной атаки. Гласный “и” образуется при значительном сокращении голосовых складок, активизирует их смыкание и потому показан при сипе, особенно если этот призвук присутствует как остаточное явление мутации.

Гласный “ы” по артикуляционному укладу неудобен для пения. Его артикуляция связана напряжением корня языка и потому он может вызвать, а если это уже есть, то увеличить зажим горла и горловые призвуки. Если учесть, что гласный “ы” в русском языке близок к “и”, представляет собой своеобразный вариант этого гласного, то и в пении, приближая звучание “ы” к “и”, можно уменьшить неудобство его артикуляции.

Гласный “э” по артикуляционному укладу не всегда удобен. Целесообразно применять его в случаях, когда голос звучит на этом гласном лучше, чем на остальных. У низких мужских голосов гласный “э” бывает удобен при формировании головных звуков. Он способствует активной атаке.

Гласный “а” занимает среднее положение между звонкими и глухими гласными, легко поддается округлению. При его произнесении ротоглоточный канал принимает наиболее правильную рупорообразную форму, положение гортани близко к певческому. Из-за всех этих качеств “а” часто применяется как основной гласный звук для выработки вокального звучания. Он помогает лучше других гласных освободить артикуляционый аппарат, выявить природный тембр голоса.

Гласный “о” способствует хорошему поднятию мягкого нёба, наводит на ощущение зевка и положения глотки при округлении звука, помогает снятию горления и зажатия. Рекомендуется при чрезмерно близком, резком и плоском звучании.

Гласный “у” самый глубокий и “темный” гласный, поэтому не применяется при углубленном и глухом общем фоне звучания. При произнесении этого звука больше, чем на всех других гласных поднимается мягкое нёбо, расширяется ротоглоточная трубка. “У” активизирует голосовые складки, значительно стимулирует работу губ, наводит на ощущение прикрытия в верхнем регистре мужских голосов. Этот гласный показан при работе с детскими голосами: активизирует вялое мягкое нёбо, губы и голосовые складки, помогает изжить плоское, чрезмерно близкое звучание. Широко применяется в вокально-хоровой работе, т.к. хорошо выравнивает звучание отдельных партий и хора в целом.

Йотированные гласные (е, ё, я, ю) – сложные, т.к. состоят из двух звуков, образованных из согласного (см. ниже) “и краткого” и гласных: “э”, “о”, “а”, “у” – “е”(йэ), “ё”(йо), “я”(йа), “ю”(йу).При пении йотированных гласных первый звук мгновенно сменяется вторым, тянущимся звуком. Необходимо следить, чтобы после быстрой смены артикуляции с “и краткого” на основной гласный не искажалось звучание последнего. Применение йотированных гласных способствует созданию более собранного, близкого, яркого и высокого звучания соответствующих простых гласных звуков, а также активизации голосовых складок в момент атаки. При горлении и зажатости эти гласные следует применять осторожно.

Согласные в пении.

Как мы уже говорили, согласные звуки возникают в ротовой полости. Они делятся на *глухие* (к, п, с, т, ф, х, ц, ч, ш, щ) и *звонкие* (б, в, г, д, ж, з, л, м, н, р). Глухие, “безголосые”, согласные образуются без участия голосовых складок от колебания выдыхаемого воздуха и состоят из одних шумов. Звонкие, “голосовые”, согласные образуются из ротовых шумов и голоса. В них достаточно ясно выражен основной тон (высота звука). При преобладании голоса над шумом возникают т.н. *сонорные* согласные, или полугласные (л, м, н, р). Если же шум превалирует над голосом, то образуются остальные звонкие согласные (б, в, г, д, ж, з).

Гласные и согласные образуются одними и теми же органами. Активное произношение согласных вызывает усиленное сокращение мышечных стенок ротоглотки, превращая ее тем самым в резонатор с относительно твердыми стенками, отчего увеличивается звонкость гласных в пении. Вот почему чем более четко произносятся согласные, тем ярче звучит голос.

Один и тот же гласный меняет свое окончание в зависимости от следующего за ним согласного. При переходе с согласного на гласный установка губ, языка, мягкого нёба для гласного подготавливается уже при звучании предшествующего согласного. А следующий за согласным гласный как бы сохраняет отпечаток артикуляционного уклада предыдущего согласного. Это свойство широко используется в вокально-педагогической практике (фонетический метод). При этом учитываются следующие особенности образования согласных звуков: участие голоса (глухость или степень звонкости согласных звуков), место образования – уклад (передний, средний, задний), положение артикуляционных органов и степень их напряжения, активизация участвующих органов, напор воздушной и звуковой струи. В каждом отдельном случае, в зависимости от сочетания этих свойств отбирают полезный гласный звук для соединения с последующим гласным.

В вокальных упражнениях в основном применяются звонкие согласные, т.к. на этих звуках работают голосовые складки и они имеют высоту звучания.

Согласные звуки в зависимости от того, какие органы участвуют в их образовании, делятся на *губные* (б, м, п), *язычные* (д, л, р, т, ц, ч), *нёбные* (м, н). По месту образования в ротовой полости согласные бывают *заднего* (к, г), *среднего* (х, ш, р) и *переднего* (все кроме указанных) уклада. Согласные заднего уклада могут помочь при исправлении чрезмерно близкого, “белого” звучания.

Положение артикуляционных органов при образовании различных согласных звуков может благоприятно или, наоборот, отрицательно влиять на последующий вокальный гласный. При согласных “к”, “г” значительно сокращаются мышцы мягкого нёба, и оно при этом хорошо поднимается. Эти согласные помогают удерживать мягкое нёбо поднятым, способствуют его активизации. В то же время они связаны с напряжением корня языка, их применение может еще больше усугубить имеющийся горловой призвук. Губные согласные (б, м, п) хорошо активизируют губы, а губно-язычные (ж, в, ф) и язык.

Образование взрывных согласных (т, п) связано со значительным напором дыхательной струи. Эти согласные могут быть использованы для активизации дыхательной функции. А согласные “б”, “д”, “р”, образуемые при большом сопротивлении артикуляционных органов току не только дыхательной, но и звуковой струи, могут служить средством стимуляции не только дыхания, но и голосовых складок. Они же, особенно согласный “д”, формируют твердую атаку.

Сонорные согласные “л”, “м”, “н”, “р” как полугласные могут вокально звучать, поэтому имеют исключительно важное значение для певческого голосообразования и широко применяются в вокальных упражнениях. Они помогают найти головное резонирование. Кроме того, “л” активизирует кончик языка, тем самым делая его гибким и свободным, способствует собранному звучанию, образованию мягкой атаки; “л”, “м” как согласные переднего уклада приближают звук; “м”, “н” – нёбные, или носовые согласные, образуются при опущенном мягком нёбе, усиливают резонирование носовой полости, они не применяются при вялом, малоподвижном мягком нёбе и, особенно при носовом призвуке; “р” – рокочущий согласный, он хорошо активизирует дыхание и сокращение голосовых складок.

Интенсивность и согласованность работы артикуляционных органов определяет качество произнесения звуков речи, разборчивость слов, и или дикцию.

Активная, четкая, правильная и согласованная работа артикуляционных органов создает отчетливую, хорошую дикцию. Вялость в работе артикуляционных органов является причиной плохой, неудовлетворительной дикции. А несогласованная работа артикуляционных органов порождает искаженную дикцию. В этом случае страдает содержание, становится трудно понять смысл того, о чем поют. Кроме того, плохая дикция ведет к снижению художественно ценных качеств певческой речи.

Вокальная речь имеет свои особенности. “Носителями” вокального звука являются гласные. Поэтому в выпеваемом слоге гласные удлиняются. Они занимают почти всю длительность интонируемого звука (в обычной речи произношение гласных и согласных равно по времени.). Согласные максимально укорачиваются, но произносятся предельно четко и ясно. В связи с этой особенностью меняется сущность певческой дикции. Если речевая дикция зависит целиком от ясного и четкого произношения согласных, то певческая дикция зависит и от формирования гласных.

Вокальная речь отличается от обычной и по акустическому строю. Диапазон обычной речи мал. Диапазон звуков, воспроизводимых в пении, может простираться на две и более октавы.

Работа над дикцией

Причиной невнятного произношения может быть вялость, малоподвижность языка, губ, зажатость нижней челюсти, неправильное открытие рта, скованность мышц шеи и лица. Для тренировки артикуляционного аппарата рекомендуются такие упражнения:

1. “Пятачок” - вытянуть губы вперед и совершать ими вращательные движения.
2. “Шпага” - при сомкнутых губах хорошо открыть рот, языком “колоть” щеки.
3. Для раскрепощения нижней челюсти использовать гласный “а” и слоги с ним.
4. Для активизации губ – упражнения с губными согласными “б”, “п”, м”, с гласными “о”, “у”, “и” (очень хорошо сочетание “и-у”).
5. При вялости языка – слог “ля” (внимание на кончик языка), слоги с согласными “р”, “ц”, “ч”.
6. Полезно выразительно читать текст произведения в заданном музыкальным материалом ритме.
7. Выделять в тексте особо трудные слова, прочитывать их с утрированием.
8. Произведения с активным произношением предварительно пропевать на слоги “бра”, “дри”, “гри” и т.п.
9. Использовать для тренажа различные скороговорки.

ВОПРОСЫ ДЛЯ САМОПРОВЕРКИ:

1. Что входит в понятие дикция и орфоэпия?
2. Чем отличается певческое произношение от бытового произношения и сценической речи?

3. Каковы разновидности певческих гласных и согласных звуков?
4. Каковы задачи певческой дикции?
5. Каковы основные правила певческого произношения?
6. Каковы основные принципы организации поэтического текста?

ЛИТЕРАТУРА:

7. *Краснощёков В. И.* Вопросы хороведения. – М., 1969, (стр. 161 – 176).
8. *Самарин В. А.* Хороведение и хоровая аранжировка. – М., 2002, (стр. 138 – 139).
9. *Люш Д. В.* Развитие и сохранение певческого голоса. – Киев, 1988, (46 – 72).
10. *Стулова Г. П.* Хоровой класс. – М., 1988, (стр. 74 – 83).
11. *Менабени А.* «Методика обучения сольному пению», М., «Просвещение», 1987, (стр. 21 – 30, 83 – 85)
12. *Шамина Л.* «Работа с самодеятельным хоровым коллективом»
13. *Анисимов А.* «Дирижер-хормейстер», Л., «Музыка»,1976
14. *Морозов В.* «Вокальный слух и голос», Л., 1965

ТЕМА 6

ПОНЯТИЕ О ХОРЕ. ТИПЫ, ВИДЫ, СОСТАВЫ ХОРОВ

Хоровое исполнительство отличается от других видов музыкального исполнительства прежде всего тем, что к трём обычным составляющим (композитор, исполнитель, слушатель) добавляется четвёртая – музыкальный инструмент, с помощью которого исполнитель реализует замысел автора. Только в хоровом искусстве инструментом исполнителя (дирижёра) является живой организм, каким является хор. В свою очередь инструментом певцов, из которых состоит хор, является живой человеческий голос, который так же имеет свою специфику. Человеческий голос (*сольный или в хоре*) – отличается от всех остальных инструментов тем, что он находится в самом человеке. Это – голосовые связки, дыхательный аппарат, мускульная сила организма, психика и нервная система, которые служат средством для выработки и постоянного развития мастерства владения этим сложнейшим, иногда капризным инструментом, зависящим от многих причин морального, психологического, физического порядка и состояния нервной системы человека. Этими и многими другими причинами определяются особенность, сложность и все трудности профессионально-технической организации работы с хором.

Хор формируется в соответствии с художественными вкусами и критериями хормейстера – мастера, его создавшего, поэтому дирижёр является не только исполнителем, но и автором инструмента (подобно скрипичному мастеру) и его настройщиком (подобно настройщику фортепиано). Одухотворённость хорового инструмента требует к нему особого отношения и глубокого понимания его природы и свойств.

В истории отечественного хороведения давалось много определений понятия «хор»: от «собрания поющих» до «ансамбля поющих унисонов». Вот некоторые из них:

«Хор – это такое собрание поющих, в звучности которого есть строго уравновешенный ансамбль, точно выверенный строй и художественный, отчётливо выработанные нюансы» (П.Г. Чесноков).

«Хором называется более или менее многочисленная группа певцов, исполняющих вокальное произведение» (А.С. Егоров).

«Хором называется коллектив певцов, организованный для совместного исполнения. В хоре должно быть соблюдено количественное и качественное соотношение голосов, обеспечивающее владение всеми элементами хоровой звучности, необходимое для осуществления стоящих перед ним исполнительских задач» (Г.А. Дмитревский).

«Хор – это организованный коллектив певцов… В понимании советского слушателя хор – творческий коллектив, основная цель исполнительской деятельности которого – идейно-художественное и эстетическое воспитание народных масс» (К.К. Пигров).

«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» (Вл.Г. Соколов).

«Хор – певческий коллектив, исполняющий вокальную музыку с инструментальным сопровождением или а каппелла» (Н.В. Романовский).

«Хор – это большой вокально-исполнительский коллектив, который средствами своего искусства правдиво, художественно полноценно раскрывает содержание и форму исполняемых произведений и своей творческой деятельностью способствует идейно-художественному воспитанию народных масс. Как музыкально-исполнительский «инструмент» хор представляет собой ансамбль вокальных унисонов» (В.И. Краснощёков).

В каждом из этих определений акцент делается на что-то одно, либо на структурную организацию, либо на технические и художественные параметры, либо на цели и задачи. Более ёмкими и обобщающими являются формулировки данные В.Л. Живовым и А.И. Анисимовым.

«Хор – это вокально-организованный исполнительский коллектив, основу которого составляет ансамбль интонационно, динамически и темброво слитных групп, обладающих художественно-техническими навыками, необходимыми для воплощения в живом звучании музыкально-поэтического текста произведения» (В.Л.Живов).

«Хор – это объединение людей, составляющих определенную психологически-единую вокальную организацию различных по качеству голосов и музыкальной одаренности участников его, но обязательно объединенных определенным организационно-творческими принципами, творческим отношением к музыке и своему певческому делу. ***Хор – это не просто коллектив поющих, а живой творческий организм***. Он обладает особенностями, порожденными самой природой поющего человека» (А.И. Анисимов).

Хоровые коллективы различаются между собой по качественному и количественному составу. Основными характеристиками качественного состава хора являются его **тип и вид.**

ТИП ХОРА – это характеристика хорового состава по группам (группе) певческих голосов. Певческие голоса делятся на три группы: мужские, женские и детские. Хор, состоящий из голосов одной группы, называется ***однородным***. Хор, состоящий из мужских и женских (или детских) голосов, или из певческих голосов всех трёх групп, называется ***смешанным***. Сочетание женских и детских голосов смешанного хора не образует, так как не вносит существенных изменений в диапазон и характер звучания и не расширяет исполнительские возможности.

В практике укрепилась следующая классификация хоровых типов: ***мужские, женские, детские и смешанные*** (т.е. 4 типа). Разделение хоров на два типа: однородные и смешанные, в силу существенного различия мужских, женских и детских хоров, практически всегда требует дополнительного уточнения («однородный мужской хор», однородный женский хор», однородный детский хор»).

Объединение женских и детских голосов в один тип не вполне правомерно. Каждый из этих типов имеет свой специфический репертуар, обусловленный прежде всего содержанием. Если произведение может исполняться и детским и

женским хором, обычно принято указывать двойной адресат: «для женского и детского хора».

Иногда в качестве самостоятельного типа хора называется ***неполный смешанный*** хор, в котором отсутствует одна или две партии. Партитуры таких составов имеют место в хоровой литературе. Но это – лишь один из приёмов хорового письма. Исполнение данных произведений всё равно поручается «полным» смешанным хорам, ибо хоровые коллективы неполного смешанного состава не создаются.

Диапазон смешанного хора составляет более четырёх октав. Он простирается от *ля* контроктавы до *до* третьей октавы. Крайние низкие звуки диапазона используются, главным образом в произведениях *a cappella*. Верхний звук диапазона смешанного хора – *до* третьей октавы – встречается довольно редко и. в основном, в хорах с сопровождением.

Диапазон мужского хора: *ля* контроктавы – *до* второй октавы. Диапазон женского хора: *фа* малой октавы – *до* третьей октавы. Крайние звуки, так же, используются не часто.

В детском хоре выразительные и технические возможности тесно связаны с возрастными особенностями (см. тему «Хоровые партии и составляющие их голоса»).

Зачастую в хоровой практике возникает необходимость ***структурировать хоровую звучность по слоям*** хоровых голосов. Например Н.А. Римский-Корсаков в своей книге «Основы оркестровки» писал: «Для получения тесного расположения аккорда с ровной и полной звучностью, в особенности в ***forte***, хорошо прибегать к разделению голосов следующим образом:

Soprani I
Soprani II
Alti
Tenore I
Tenore II
Bassi I
Bassi II

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

Концепция структурирования хоровой звучности Н.А. Римского-Корсакова была обусловлена традициями оперно-хорового письма. Традициями а каппелльного исполнительства усилена концепция П.Г. Чеснокова. В соответствии с ней полный смешанный хор распадается на четыре группы родственных голосов – I сопрано и I тенора, II сопрано и II тенора, альты и баритоны, басы и октависты. По регистрам такой хор подразделяется на три слоя соответственно звучности аккорда(при удвоениях) – слой верхних голосов (I сопрано, I тенора), слой средних голосов (II сопрано, II тенора, альты и баритоны), слой нижних голосов (басы, октависты).

ВИД ХОРА – это характеристика исполнительского коллектива или произведения по количеству самостоятельных хоровых партий. В соответствии с этим хоры бывают одноголосными, двухголосными, трёхголосными и т. д.

Например:

Мужской однородный хор может петь

- в один голос, т. е. в унисон (*например - Догматики знаменного распева*);
- в два голоса, когда тенора и басы имеют самостоятельные партии;
- в три голоса: ТI, ТII, Б;
- в четыре голоса: ТI, ТII, БI, БII.

С овладения одноголосием начинает формироваться хоровой коллектив. Совершенное унисонное пение является сложнейшей формой хорового исполнительства. Одноголосный вид хоровой партитуры часто встречается в духовном пении, а подчас и в классике (совершенные и октавные унисоны).

Распространённым является двухголосное и трёхголосное изложение. Оно встречается как в гомофонно-гармонической, так и в полифонической музыке. Смешанное двух- трёхголосие часто бывает присуще массовым песням.

Четырёхголосное изложение является классической формой фактуры в смешанном хоре.

Пяти- восьмиголосное изложение встречается в основном, в хоровых сочинениях крупной формы, а так же в полифонических произведениях.

Встречаются произведения написанные на двенадцать и более голосов. Чаще всего это многохорные сочинения, для двойного, тройного хоров.

Многоголосные созвучия часто образуются при помощи ***divisi*** (ит. – разделённо). В отличие от самостоятельных голосов дополнительные голоса, возникающие при помощи divisi, не получают мелодического материала и появляются эпизодически. Обычно divisi возникает в связи с необходимостью заполнения широких расстояний между голосами, введения недостающих ступеней гармонии, в целях создания комбинированных тембровых красок и т. д. Divisi несколько ослабляет силу звука, его отчётливость, снижает упругость голосов, но придаёт звучанию компактность, разнообразие и красочность. Голоса в divisi как правило не выписываются на самостоятельном нотоносце.

Порой дирижёру бывает не просто определить состав хоровых партий в произведении, но определение типа и вида хора является отправным моментом в работе с партитурой.

СОСТАВ ХОРА может иметь и количественную характеристику, в зависимости от того какова численность хорового массива. Различают малые (камерные), средние и большие хоры. В хороведческой литературе численность хоровых массивов не имеет твёрдого количественного определения. Каждый из авторов хороведческих трудов предлагает собственную трактовку количественного состава хора, исходя из примерно равной численности певцов в каждой хоровой партии. При этом увеличение певцов в хоре происходит обычно по пропорциональному признаку, равномерно во всех партиях.

Минимальное количество поющих в хоровой партии – 3 певца, таким образом, 12 человек – это минимальный численный состав смешанного хора. В настоящее время, иногда, в церковных хорах (в небольших храмах) применяется минимальное количество – 8 – 12 певцов. В светской исполнительской практике подобные по численности смешанные хоры принято называть вокальными ансамблями. Практически действенным и более полноценным следует считать удвоенный состав такого хора – 24 человека. Обычно хор такого состава принято называть ***камерным хором***.

Иногда в хоровой практике возникает необходимость создания массовых хоровых коллективов в несколько сотен и даже тысяч человек (в них как правило входит несколько, до десятков различных коллективов. Обычно такие хоровые массивы создаются для разового выступления, по случаю какого-либо праздника, события и т. д.

КОЛИЧЕСТВЕННЫЕ СОСТАВЫ ХОРОВ

а)

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

б)

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

ВОПРОСЫ ДЛЯ САМОПРОВЕРКИ:

1. Что такое хор?
2. Чем отличаются различные виды хоров?
3. Что входит в понятие «тип хора»?
4. Какие количественные составы хоров различают в хоровой практике?
5. Что входит в понятие «структуризация хоровой звучности»?

ЛИТЕРАТУРА:

6. *Краснощёков В. И.* Вопросы хороведения. – М., 1969, (стр. 161 – 176).
7. *Самарин В. А.* Хороведение и хоровая аранжировка. – М., 2002, (стр. 138 – 139).
8. *Люш Д. В.* Развитие и сохранение певческого голоса. – Киев, 1988, (46 – 72).
9. *Стулова Г. П.* Хоровой класс. – М., 1988, (стр. 74 – 83).
10. *Менабени А.* «Методика обучения сольному пению», М., «Просвещение», 1987, (стр. 21 – 30, 83 – 85)
11. *Шамина Л.* «Работа с самодеятельным хоровым коллективом»
12. *Анисимов А.* «Дирижер-хормейстер», Л., «Музыка»,1976
13. *Морозов В.* «Вокальный слух и голос», Л., 1965

Задача. Определить состав хоровых партий одноголосного, двухголосного, трехголосного и четырехголосного женского, неполносмешанного и смешанного хоров.

ТЕМА 7

ХОРОВЫЕ ПАРТИИ И СОСТАВЛЯЮЩИЕ ИХ ГОЛОСА

Начало развития многоголосия относится к 12 – 13 векам. Сначала от основного, единого голоса отделился ещё один голос, который стали называть **дискантом** , от латинских слов «dis», что означает «разделение» и «cantus» – «пение». Таким образом, дискант дословно переводится как «раздельное пение». Дисканту стали поручать пение мелодических украшений (юбиляций, фиоритур), а основной голос, который держал главную мелодию, стал называться **тенором**, от латинского «tenore» – «держать». Позднее к этим двум голосам присоединился третий голос, так называемый **контр-тенор**. Этот голос пел иногда выше, а иногда ниже основного тенора. Однако очень скоро, в связи с чрезмерными требованиями, которые предъявлялись в отношении его диапазона, он был разделён на два и тогда рядом с тенором начинают постоянно звучать два контр-тенора, один выше, другой ниже него. Вместе с самым высоким голосом – дискантом они оба стали необходимым дополнением для возникновения *хорового четырёхголосия.* Голос, поющий ниже тенора, стал называться **басом**, что в переводе с итальянского языка означает «низкий», а голос, поющий выше тенора, стал называться альтус (или **альт**), что в переводе с латыни означает «высокий». Сегодня вместо дисканта мы чаще встречаем в хоре женский голос **сопрано**, потому, что в 19 веке к участию в хоровом пении стали допускаться женщины, чего не было раньше. В переводе с итальянского языка «sopra» означает «над» или «выше», то есть это высокий женский голос, самый высокий в хоре.

Сопрано, альт, тенор и бас это типовые наименования голосов, которые обычно фиксируются в партитурах и клавирах и являются наименованиями хоровых партий. Стандартный смешанный академический хор состоит, как правило, из девяти *хоровых партий.* Это: сопрано – первые и вторые, альты – первые и вторые, тенора – первые и вторые, басы – первые, вторые и октависты.

Сольная классификация голосов отличается от хоровой. В ранние периоды вокального искусства она была весьма проста, различались два типа мужских и два типа женских голосов, то есть это была та классификация, которая существовала в хорах. По мере усложнения вокального репертуара эта классификация стала все более и более дифференцироваться. От сопрано отделился менее высокий женский голос, который получил название **меццо-сопрано** (в переводе с итальянского «среднее» сопрано). Альт в итальянской школе стал называться «contralto». Во многих партитурах старых итальянских мастеров вместо принятого сейчас наименования низкого женского голоса «альт» сохраняется название **контральто**.

Последним в самостоятельный тип голоса выделился **баритон.** «Baritono»,это итальянский термин, который произошёл от древнегреческого βαρυτονος — «низко» или «тяжелозвучащий» (βαρυς — тяжёлый и τονος — тон). Баритон это голос средний по высоте между басом и тенором. Низкий тенор дал начало лирическому баритону, а высокий бас – драматическому. *Сольные голоса это* – сопрано, меццо-сопрано, контральто, тенора, баритоны, басы.

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

В настоящее время используется следующая **классификация** голосов, учитывающая возраст, пол, диапазон и особенности голосовой окраски певца.

Мужские голоса	Тенор (высокий)	Альтино
		Лирический (*di grazia*)
		Меццо-характерный (*spinto*)
		Драматический (*di forza*)
	Баритон (средний)	Лирический
		Драматический
	Бас (низкий)	Высокий (*cantanto*)
		Центральный
		Низкий
		Profundo
Женские голоса	Сопрано (высокий)	Колоратурное
		Лирико-колоратурное
		Лирическое
		Лирико-драматическое
		Драматическое
	Меццо-сопрано (средний)	Высокое (лирическое)
		Низкое (драматическое)
	Контральто (низкий)	
Детские голоса	Дискант (высокий)	
	Альт (низкий)	

Группа детских голосов. Занятия хоровым пением с детьми начинаются, как правило, с семилетнего возраста, когда дети начинают своё общее образование. В этот период голоса мальчиков и девочек не отличаются, они одинаковы, поэтому хор мальчиков и девочек считается однородным.

От 7 до 10 лет детские голоса очень хрупкие, с диапазоном в пределах октавы. Вокальный материал для подобного хора должен быть не сложным, в пределах октавы, одно или двухголосный.

В возрасте 10 – 13(14) лет, в голосе ребёнка появляются обертоны, возникает грудной регистр, определяются более высокие (**сопрано, дисканты**) и низкие (**альты)** голоса. Тембр голоса мальчиков и девочек начинает различаться,

диапазон расширяется до полутора октав. В связи с этим возможно усложнение репертуара, 2-3 (реже 4-х) голосие.

В дальнейшем голоса детей вступают в период мутации. **Мутация** это изменение голоса в период полового созревания (у мальчиков в возрасте 14 – 15 лет, у девочек – 13 – 14 лет), обусловленное быстрым ростом гортани. Размеры гортани в течение этого периода увеличиваются у мальчиков на две трети, у девочек – на одну треть. Соответственно этому и мутация голоса выражена у мальчиков более резко. За время мутации голос у мальчиков понижается больше чем на октаву, превращаясь из детского дисканта или альта в голос мужчины – тенор, баритон или бас. В этом периоде голос непостоянен, часто срывается, обнаруживая неожиданные переходы от низких звуков к высоким, нередко становится хриплым, приобретая неприятный, резкий тембр. У девочек переход от детского дисканта или альта к женскому сопрано или контральто сопровождается понижением голоса в среднем всего на два тона; период голосовой мутации протекает у них более спокойно, чем у мальчиков, и обычно не вызывает заметных расстройств голосовой функции. Какой-либо закономерной взаимозависимости между характером детского голоса и образующегося из него голоса взрослого человека не наблюдается. Из низкого детского голоса (альта) может образоваться высокий голос взрослого (тенор, сопрано), и, наоборот, из дисканта мальчика – бас, девочки – контральто. Такая обратная зависимость отмечается даже чаще.

Длительность мутационного периода колеблется в норме в пределах от одного или нескольких месяцев до 2 – 3 лет. Обычная его продолжительность— около полутора лет.

В период мутации следует оберегать голос детей, особенно мальчиков, от перегрузки, не допускать громкого чтения, выступлений на вечерах и концертах. Занятия должны быть осторожными. В очень небольшом диапазоне, с применением различных приёмов пения. Но и полное освобождение от пения в этот период, приносит плохие результаты.

Иногда наблюдается т. н. патологическая мутация голоса: преждевременная (в возрасте 10 – 11 лет), поздняя (в возрасте 19 – 20 лет), затянувшаяся (продолжающаяся иногда в течение 3 – 5 лет). Такие отклонения от нормы бывают обычно при эндокринных нарушениях. Во всех случаях патологической мутации необходимо вмешательство врача-эндокринолога.

Дискант – высокий детский голос. Ему присущи подвижность, гибкость и в то же время способность к выразительному исполнению различных напевных мелодических рисунков. Диапазон дисканта от *до*(1) до *соль*(2). Нередко бывает, что дискант берёт *ля, си*(2) и даже *до*(3). Ноты *си, си-бемоль*(м) трудны для исполнения, применять их надо осторожно и редко.

Альт – низкий детский голос. Отличается «металлическим», густым звуком. Может быть «бархатным», нежным и в то же время сильным. Альт менее подвижен, чем дискант, ему часто поручаются выдержанные ноты, но и мелодические линии звучат ярко и выразительно. Диапазон альта от *соль*(м) до *фа*(2). Расширение этого диапазона не рекомендуется в силу того, что высокие ноты будут напряжёнными, а низкие – слабыми.

Кроме обычного для детских хоров двухголосья , детский хор может быть и трёх- и четырёхголосным. В этих случаях его основные голоса разделяются на первые и вторые партии (divisi) следующим образом:

а) для трёхголосного хора:

дискант 1-й,		дискант,
дискант 2-й ,	или	альт 1-й,
альт		альт 2-й;

б) для четырёхголосного хора:

дискант 1-й,		дискант 1-й,
дискант 2-й,		дискант 2-й
альт 1-й,	или	дискант 3-й (иногда)
альт 2-й		альт.

Для достижения лучшего звукового равновесия крайние голосовые партии обычно поручаются более окрепшим и сильным голосам. Разделение каждого отдельного голоса на три самостоятельные партии (см. выше) в детском хоре применяется очень редко.

В детском хоре очень важен правильный выбор репертуара. Следует пользоваться наиболее удобными тональностями и средней тесситурой голосов. Очень высокие и низкие регистры опасны для детских голосов.

Группа женских голосов. Богатые по своей природе, по широте объёма и технической подвижности, женские голоса (**сопрано, меццо-сопрано, контральто)** в хоровом коллективе играют первенствующую роль. Партия сопрано комплектуется из певиц, принадлежащих к любой из шести разновидностей этого голоса.

Сопрано колоратурное – красивый, нежный, гибкий, самый высокий и подвижный женский голос, который способен выполнять разнообразные виртуозные музыкальные задачи (быстрые пассажи, ломаные арпеджии, украшения, трели и пр). Диапазон этого голоса от *до*(1) до *фа*(3), т. е. 2,5 октавы. Он делится на три регистра грудной (нижний), медиум (средний) и головной (верхний, фальцет). Звуки нижнего регистра несколько слабы и бесцветны, применяются чаще в piano а не в forte. Средний регистр не очень сильный, но мягкий и довольно выразительный. Верхний регистр сильный, светлый, блестящий. Его последние звуки звучат достаточно резко. Этот голос не очень богат тембровыми красками, несколько однообразен, его жёсткое звучание плохо сочетается в хоре с другими голосами. В хоровой практике колоратурное сопрано обычно не применяется, ему предпочитают лирико-колоратурное.

Лирико-колоратурное сопрано – это голос смешанного характера. По своему диапазону и подвижности он приближается к колоратурному сопрано, но в то же время обладает напевностью лирического. Нижний регистр звучит более мощно, чем у колоратуры. В хоровом коллективе лирико-колоратурное сопрано очень желательно, т. к. хорошо включается в основную партию сопрано, обогащая её звонким и ярким тембром и способствуя преодолению технических трудностей.

Сопрано лирическое – обладает мягким, тёплым звуком, что является основным признаком этого голоса. Нежность, легкость, гибкость этого голоса позволяют

исполнять мелодические и технические рисунки различной структуры и динамики. Диапазон простирается от *до*(1) до *до-ре*(3) и имеет три регистра: грудной (нижний), медиум (средний) и головной (верхний). Нижний регистр звучит слабо, несколько приглушённо, достаточно для исполнения piano. Для усиления звука этого регистра в хоре необходимо его удвоение драматическими сопрано или первыми альтами.

Средний регистр светлый и очень выразительный. Верхний – блестящий, особенно сильны звуки *ля-бемоль*(2), *ля*(2), *си-бемоль*(2). Самые верхние звуки берутся с трудом, резки и неприятны, а потому в хоровых произведениях применяются сравнительно редко. Лирические сопрано очень хорошо сливаются с другими голосами и составляют основу верхнего голоса в смешанном и женском хоре.

Как правило, в хоровой практике из лирических и лирико-колоратурных сопрано комплектуется партия первых сопрано.

Лирико-драматическое сопрано – голос смешанного характера. Обладает большей плотностью, чем лирическое сопрано, сближающей его с меццо-сопрано, но имеет такой же диапазон, как у сопрано лирического. В хоре этот голос может войти в состав партии, как первых, так и вторых сопрано.

Основным критерием отбора в партию первого сопрано, кроме достаточного диапазона верхних нот *(полной второй октавы или первых нот третьей октавы*), является яркая звучность и легкость на верхних нотах.

Драматическое сопрано – обладает большой силой и благодаря хорошо развитому грудному регистру может исполнять низкие звуки красиво и сочно. В целом, обладает теми же свойствами, что и сопрано лирическое. Но технически, по сравнению с лирическими сопрано, этот голос несколько тяжеловат, хотя имеет крепкую середину и красивые яркие верха. Диапазон голоса от *си, си-бемоль*(м) до *до*(3), имеет три регистра: грудной (нижний), смешанный (средний) и головной (верхний). Нижний регистр звучит сильно, грузно и сочно. Средний и верхний ярко и насыщенно.

В хоре этот голос своей краской очень обогащает звучание сопрано, но лучше использовать его в пределах двух нижних регистров, как партию второго сопрано.

В хоровой **партии сопрано** общий диапазон, применяемый в хоровой литературе , включает в себя звуки от *до*(1) до *до*(3). Иногда в партии сопрано используются *си* – *си-бемоль* (м) и даже более низкие звуки, но обычно в тех случаях, когда сопрано поют в унисон с альтами. Рабочим диапазоном партии является *ми-бемоль* – *ми*(1) – *си-бемоль*(2). Зона примарных звуков находится в районе *си* – *до*(1). Переходные ноты *ми* – *фа*(1) – *ми-бемоль* – *фа-диез*(2).

Меццо-сопрано лирическое – одна из трёх разновидностей низких женских голосов. Лирическое меццо-сопрано встречается чаще, чем драматическое или контральто. Этот голос обычно не имеет большой силы, но выделяется красивым тембром грудного характера почти во всём объёме, что является признаком низкого голоса и отличает лирическое меццо-сопрано от лирического сопрано. Таким образом, здесь совмещены качества двух смежных голосов: красота и свобода грудных нот контральто и сильный верхний головной регистр сопрано. Порой лирические меццо-сопрано могут достигать большой подвижности и колоратурной гибкости. Пример виртуозной оперной партии для меццо-сопрано –

партия Розины из оперы «Севильский цирюльник» Россини, которая в силу значительной виртуозной трудности часто транспонируется и передаётся колоратурным сопрано.

Диапазон голоса: от *ля – ля-бемоль*(м) до *си – си-бемоль*(2). Имеет три регистра: нижний (грудной), средний (смешанный) и верхний (головной). В хоровой работе чаще используются два нижних регистра, верхний же преимущественно в сольных эпизодах.

Лирические меццо-сопрано обычно образуют в хоре партию первых альтов. В хоровом исполнении нижний регистр звучит мягко, тембрально красиво. Но не слишком сильно. От *соль – ля* (1) появляются яркость и сила. *Ми – фа*(2) уже напряжённы и несколько крикливы. Лучшая зона звучания: *до*(1) – *ре*(2).

Меццо-сопрано драматическое – голос менее подвижный. Имеет широкий, глубокий и полный звук. Порой может произвести впечатление сильного драматического сопрано, но отличается от последнего более ярким грудным, плотным звучанием в низком регистре и несколько крикливой манерой исполнения верхних звуков. Где сопрано всегда звучат ярко и блестяще. Драматические сопрано часто исполняют контральтовые партии в операх.

Диапазон голоса: *ля-бемоль*(м) – *ля*(2). Так же как и другие женские голоса имеет три регистра – грудной, смешанный и головной. В хоре голос входит в состав партии вторых альтов.

Контральто – голос редкий, обычно ярко выражен своей густой окраской, имеет энергичный, свободный, как бы возникающий из самой груди нижний регистр. Диапазон контральто: *ми – фа*(м) – *фа – соль*(2). Однако уже на *фа*(2) контральто часто теряет свои выразительные качества, лишается должного вибрато. Вся нижняя октава голоса сохраняет ровное грудное звучание, на звуках *фа – фа-диез*(1) голос незаметно переходит на медиум. Грудной регистр у контральто очень широкий, часто поднимается до *ля-бемоль*(1) и выше. Средний регистр – доходит до *ми*(2). Верхний регистр очень небольшой и малоинтересный – *ми, фа, соль*(2). Ярко выраженное грудное резонирование у контральто распространяется иногда на весь средний регистр, в связи с чем, переход к головному регистру очень резкий и затрудненный. Звуки второй октавы крикливы, неудобны и воспроизводятся с трудом.

Контральто очень желательны в **альтовой партии** хорового коллектива, так как вместе с драматическими меццо-сопрано они составляют звуковой фундамент однородного хора и усиливают середину смешанного. К сожалению, драматические меццо сопрано и особенно контральто – голоса редкие, поэтому часто партия вторых альтов комплектуется из наиболее крепких лирических голосов. В связи с этим нижняя часть диапазона партии оказывается более слабой по звучности.

Общий диапазон партии альтов: *соль*(м) – *фа, соль*(2). Более высокие и низкие звуки возможны, но встречаются крайне редко. Переходные ноты: *ми, фа-диез*(1) и *до, ре-диез*(2). Зона примарного звучания альтов *соль, ля*(1) (не грудные). Зона переходных нот из грудного регистра в средний практически та же, что и у сопрано. Таким образом, у альтов довольно широкий и яркий нижний регистр, который у сопрано почти отсутствует.

Группа мужских голосов составляет в хоре звуковой фундамент. В громкой динамике она звучит мощно, играя при этом роль медных инструментов оркестра, и, напротив, в тихом нюансе мужские голоса звучат мягко, напоминая тембры органа или медных с сурдинами. Мужские голоса звучат на октаву ниже женских, в них различают только два регистра: грудной и головной (или фальцет), резко разграниченные, особенно у низких голосов.

Тенор альтино – (или иначе контртенор, контратенор, контр-тенор) Это самый лёгкий, подвижный и высокий мужской голос, по высоте соответствующий женскому контральто, меццо-сопрано или сопрано.

Большинство музыки, исполняемой контртенорами, написано в эпоху барокко — это духовная музыка и оперные партии, предназначавшиеся для певцов-кастратов (сопранистов и альтов). Это Гендель, Каччини, ранний Моцарт, Скарлатти, Бах. Но после того, как мальчиков ради певческой карьеры перестали массово кастрировать, этот репертуар перешел к контртенорам. В ряде более поздних опер тенору-альтино так же поручается исполнение сольных партий.

Тенор-альтино – голос редкий, его диапазон от *ре, ми*(м) до *ми, фа* и даже *соль*(2). Переходный звук *фа*(1). Нижний регистр его довольно слабый, бедный обертонами. Верхний регистр очень развитый и обширный. Самые высокие звуки в piano звучат мягко завораживающе, в forte могут быть резкими, выпадающими из ансамбля. Наличие этого голоса в составе хора способствует достижению яркой, звонкой и в то же время лёгкой звучности в верхнем регистре теноровой партии, обогащению красок звучания и расширению диапазона.

Тенор лирический (di grazia) – имеет мягкий задушевный тембр, может выразительно исполнять распевные мелодии, а так же технически подвижные виртуозные партии. Этот голос равномерно звучит почти во всём диапазоне, который повторяет диапазон сопрано, но только октавой ниже. Диапазон лирического тенора это звуки от *до*(м) до *до*(2). Переходные ноты – *ре, ми*(1). В своей первой половине нижний регистр звучит несколько приглушённо, матово, слабо, тембрально обеднено. Вторая половина нижнего регистра более сильна, а верхний регистр особенно яркий и блестящий. Из лирических и контртеноров в хоре формируется партия первого тенора. Часто для усиления звука в нижней части диапазона (на нижних трёх звуках) партию первого тенора подкрепляют драматическими и лирико-драматическими тенорами. Лирические тенора окрашивают хоровую партию тенора неповторимой тембральной краской, позволяя ей рельефно выделяться на общем фоне. Но следует помнить, что нельзя: а) подвергать партию долгому разделению (divisi), б) длительно применять очень высокую или очень низкую тесситуру; стараться строить мелодию так, чтобы она больше захватывала средний регистр.

Тенор меццо- характерный (spinto) – иначе называют лирико-драматическим. Диапазон этого голоса совпадает с диапазоном лирического тенора. Но такие голоса, лирические по своей природе, обладают так же способностью к усилению, своего рода «выталкиванию» звукоизвлечения на более драматический уровень (итальянский термин *spinto* дословно переводится как «толкать», «понуждать»). У этого голоса крепкая «середина», приходящаяся на переходные ноты *ре – фа-диез*(1), что представляет трудности для голосов чисто лирического плана. В

оперной практике этот голос часто исполняет партии героического или «характерного» плана

Тенор драматический (di forza) – более тёмный, мощный и «атакующий» по сравнению с лирическим. Переходные ноты к головному регистру те же, что и у лирического тенора, но они осваиваются с трудом. Неудобство на этих нотах выражено больше, чем у лирических теноров. Головные ноты воспроизводятся напряженно и могут быть исполнены на *forte* или *mezzo forte*. Общий диапазон драматического тенора – от до(м) иногда *си, си-бемоль*(б) до *си-бемоль*(1). Рабочий диапазон располагается в области малой октавы и до переходных нот к головному регистру. На крайних нижних нотах сила звука обычно падает. Но бывают драматические тенора, у которых нижние звуки мало отличаются от баритонального звучания.

Н.В.Матвеев в “книге Хоровое пение” рекомендует избегать участия в хоре драматических голосов, т.к. они по характеру своего тембра (наличие некоторой вибрации) разрушают ансамбль партии. Но в трудах В. Краснощёкова, А. Егорова и др., рекомендуется использовать драматические тенора как основу для формирования хоровой партии вторых теноров, так как объединение лирического и драматического тембра в хоровой **партии теноров** позволит добиться наполненного звучания во всех её регистрах.

Общий диапазон теноровой партии: от *до*(м) до *до*(2). Крайние звуки диапазона используются довольно редко, хотя наличие фальцета позволяет тенору при небольшой силе звучности брать *до*(2) без особых затруднений. *Си-бемоль,си*(б) и *до*(м) встречаются изредка и главным образом на небольшой звучности. Переходные ноты партии теноров – *ми-бемоль – фа-диез*(1). Зона примарного звучания *си-бемоль*(м) – *до*(1). Особенно интенсивно партия теноров используется в первой октаве на различной силе звука.

Баритон лирический – так же как и баритон драматический это голос средний между басом и тенором. Итальянское слово *baritono* (от др.-греч. βαρυτονος — низкозвучащий, от βαρυς — тяжёлый и τονος — тон).

Лирический баритон близок к драматическому тенору, он более мягок и подвижен, чем драматический. Баритон (особенно лирический) сравнивают с валторной в симфоническом оркестре, где валторна является «мостиком» между группами деревянных и медных инструментов. Диапазон лирического баритона равняется почти двум октавам, от *ля*(б) до *соль, ля-бемоль*(1). Переходные звуки – *до – ми-бемоль*(1). Примарные звуки – *соль – ля*(м).

Наибольшая сила и яркость звучания этого голоса появляется в верхней половине диапазона. Своей окраской он придаёт звучанию басовой партии благородство и наличие лирических баритонов, хотя бы в небольшом количестве очень желательно в хоре. В хоровом звучании голоса лирических баритонов играют роль первых басов. Иногда данные голоса могут не очень хорошо сливаться с партией басов, выделяться из ансамбля. В такой ситуации лучше присоединять их к партии вторых теноров.

Баритон драматический – более сильный и мощный голос. Если лирический баритон по своему звучанию ближе к тенору, то драматический более мужественный по окраске и ближе к басу.

Когда кастраты потеряли своё первенствующее значение в опере, композиторы, как, например, Моцарт (в Дон Жуане), стали поручать баритонам самые ответственные партии. Но в новейшие времена в большинстве случаев, всё же, преобладающее значение в опере имеет тенор. Диапазон голоса совпадает с лирическим баритоном, но нижний и средний регистры его звучат более плотно.

В хоре драматический баритон, так же как и лирический, исполняет роль первого баса. Но иногда, при наличии необходимой густоты тембра может войти в состав вторых басов. Драматический баритон укрепляет верхний регистр партии басов.

В отличие от вторых басов у баритонов (или первых басов), нижние звуки диапазона звучат рыхло и глухо. Однако в малой октаве и выше баритон звучит насыщенно, ярко и легко. Баритон – связующее звено между тенорами и басами. Это обстоятельство во многом помогает сгладить некоторые регистры последних и сделать почти незаметным переход от одной группы голосов к другой.

Бас высокий (cantanto) – бас певучий, иногда этот голос называют – «лирическим басом». Звучание его может напоминать звучание баритона, это голос светлый, яркий. Отличие же состоит в том, что высокие басы более компактны, мягки, обладают более тёмной краской, чем баритоны. Диапазон лирического баса – *фа*(б) – *фа*(1). Переходные звуки *фа* – соль(м). В хоровой практике, чаще всего, высокие басы вместе с баритонами образуют партию первых басов

Бас центральный – обладает более широкими возможностями диапазона, от *до*(б) до *до*(1). Переходные ноты – *до* – ре(м). Тембр этого голоса носит ярко выраженный басовый характер. Центральному басу доступны не только партии с высокой тесситурой, но и партии, требующие насыщенного звучания нижнего регистра до *фа*(б).

Бас низкий – или драматический, имеет особенно густой басовый колорит, более короткий, чем у центрального баса верхний участок диапазона, обладает глубокими, мощными низкими нотами. Благодаря силе и экспрессивности звучания, этот голос способен исполнять драматически напряжённые и характерные партии.

Бас-профундо – (итал. *profondo* – глубокий) – очень низкий, грудной, объемнейший мужской голос. Такие голоса имеют в своём диапазоне ноты контроктавы и иначе могут называться октавистами. Общий диапазон голоса около 2.5 октав, – *соль, ля*(к) – *си*(м), *до*(1).

Бас-профундо часто используется в церковно-хоровой музыке. У этого голоса короткий диапазон верхних нот – *до – ля,*(м), наверх он идет с трудом, верхняя половина малой октавы звучит напряженно и некрасиво. Октависты – голоса специфически хоровые, для выполнения технически трудных задач, в силу большой массивности и тяжеловесности, мало пригодные. Звуки контроктавы у них обычно большой силой не отличаются, но при звучании на piano создают красивый органный фон, очень ценный для хора. Наилучший эффект звучания октавы достигается от pianissimo до mezzo forte. На forte октава используется редко и главным образом, когда все партии хора написаны в низкой или средней тесситуре.

В хоре октависты часто поют октавой ниже басов (в редчайших случаях спускаясь до *фа*(к) – (43,7 Гц), однако, по словам Владимира Минина, на могиле одного священника написано, что он пел фа субконтроктавы). Октависты чаще всего применяются в аккордовом складе, при негромком звучании. Акустический эффект участия октавистов состоит в слиянии звуков аккорда, который по отношению к основному тону является как бы обертонами (поэтому всего естественнее употреблять бас-профундо при пении оснований мажорных или минорных трезвучий). В произведениях с инструментальным сопровождением октава обычно не используется, ибо она маскируется сопровождающими оркестровыми голосами. В произведениях *a cappella* октава придаёт звучанию хора особую окраску, глубину и полноту. Октава применяется на выдержанных педальных звуках или в плавном поступенном движении. Исполнять мелодии с текстом, требующим быстрой артикуляции октавистам трудно, в скорых технических эпизодах им петь не рекомендуется.

«Октависты – роскошь для хора, но роскошь необходимая», говорил выдающийся мастер хора К. Пигров. Применять этот голос следует осторожно, считаясь с указаниями композитора и стилем произведения.

В хоре, центральные, низкие басы и октависты входят в состав партии вторых басов.

Обычно стандартный рабочий диапазон хоровой **<u>партии басов</u>** *ми*(б) – *фа*(1). При наличии низких басов диапазон пополняется нотами *ре* и *до*(б), а октависты привносят звуки ещё и контроктавы. Что же касается *фа*(1) то оно встречается в хоровой литературе довольно редко. В целом переходными нотами партии басов следует считать *си-бемоль*(м) – *до-диез*(1). Зона примарного звучания – *ми-фа-диез*(м).

Умение правильно определить голос и назначить его в определенную хоровую партию необходимо каждому руководителю хорового коллектива, как для выработки качественного хорового звучания, так и для охраны голоса певцов, т. к. пение в несвойственном диапазоне губительно и чревато серьезными заболеваниями голосового аппарата.

В хоровой практике при определении голоса в ту или иную партию основное значение имеет не столько характер голоса (лирический, драматический и т. д.), сколько величина диапазона, звучание верхних или нижних нот, владение ими. Но во избежание пестроты звучания следует учитывать и характер голоса и по возможности стараться составлять каждую партию из одинаковых по характеру голосов.

Чрезвычайно интересная система организации хора была предложена П. Г. Чесноковым в его фундаментальном труде «Хор и управление им». Описанию сложных форм организации хорового коллектива в соответствии с классификацией голосов посвящена седьмая глава книги (см. приложение).Чесноков предлагает, по существу говоря, в этой главе новые пути развития художественной выразительности коллективного певческого искусства. Превосходный знаток выразительных возможностей человеческого голоса, он проверил целесообразность и реальность своей теории на опыте использования регистро-темброваго разделения голосов в Государственной капелле на произведениях, специально написанных с учетом его требований А. В.

Никольским и Ю. С. Сахновским, с разделением хоровых партий на мелкие тембральные группы. По отзывам специалистов, даже в первых опытах ощущались серьезные положительные результаты. Эта проблема безусловно требует серьезного внимания и сегодня в практическом опыте хоровиков.

ВОПРОСЫ ДЛЯ САМОПРОВЕРКИ:

1. Какова история становления хорового многоголосия?
2. В чём отличие хоровой и сольной классификации голосов?
3. Какова эволюция развития детского голоса?
4. Что такое мутация голоса?
5. Каковы диапазоны детских голосов?
6. Из каких голосов комплектуется женская хоровая группа?
7. Из каких голосов комплектуется мужская хоровая группа?
8. Каковы певческие диапазоны женских и мужских голосов?
9. Каковы общие и рабочие диапазоны, переходные ноты у хоровых партий?
10. Что делает классификацию голосов важнейшим вопросом хоровой практики?

ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАДАЧИ:

Задача 1. Составьте таблицу диапазонов, переходных нот хоровых партий по образцу:

Хоровая партия	Общий диапазон	Рабочий диапазон	Переходные ноты
Сопрано			
Альт			
Тенор			
Бас			

Задача 2. Охарактеризуйте голос каждого певца вашего хорового коллектива. Опишите тембр, сообщите общий диапазон его голоса.

Задача 3. Выпишите объем хоровых голосов в 2-х партитурах.

Задача 4. Отметьте звуки в этих произведениях, которые выходят за пределы рабочего диапазона партий или являются переходными нотами (укажите № такта, долю, слог, название звука).

ЛИТЕРАТУРА:

1. *Краснощёков В. И.* Вопросы хороведения. – М., 1969, (стр. 105 – 126).
2. *Самарин В. А.* Хороведение и хоровая аранжировка. – М., 2002, (стр. 69 – 97).
3. *Егоров А. А.* Теория и практика работы с хором. – Л.; М., 1951, (стр. 38 –

60).
1. *Живов В. Л.* Хоровое исполнительство: Теория. Методика. Практика. – М., 2003, (стр. 54 – 59)
2. *Менабени А. Г.* Методика обучения сольному пению. – М., 1987, (стр. 43 – 59).
3. *Чесноков П. Г.* Хор и управление им. – М., 1961, (стр. 119 – 137).

ТЕМА 8

СТРОЙ ХОРА

СТРОЙ – это система звуковысотных отношений (интервалов), применяемых в музыке. Практически строй выражается в правильном интонировании.

Известны 5-ступенный и 7-ступенный строй в Индонезии, 17- и 24-ступенные системы в арабской музыке, 22-ступенный строй в Индии. В европейской музыке широкое распространение получил 7- (позднее12-ступенный пифагоров строй, возникший ещё в Др. Греции, где звукоряд образовывался путём построения чистых квинт. При переходе к гармонии этот строй оказался непригоден. Поиск новой системы строя сначала приводит к появлению квинто-терцового строя. Недостатки этих видов привели, в конце 17 века к появлению ***темперированного*** строя, к-рый делит октаву на 12 ступеней, находящихся в равном полутоновом соотношении.

Кроме того, термин **СТРОЙ** отражает особенности настройки музыкальных инструментов (квинтовый строй скрипки, квартовый – домры, хроматический – баяна, натуральный – валторны), а так же соотношение между реальным звучанием инструмента и нотной записью (труба in B, валторна in F, кларнет in A и т.п.).

В отличие от других инструментов хор изначально не настроен, поэтому в хоровом пении (как и в игре на инструментах с нефиксированной высотой звука – скрипке, флейте, трубе и т. п.) исполнителям приходится пользоваться ***зонным строем.*** В основе зонного строя лежит соответствие каждой ступени звукоряда не одной частоты, а целого ряда, близко расположенных частот, исполнение в пределах которых принципиально не меняет высоту звука. Области таких частот получили название ***звуковысотных зон.*** Звуковысотные зоны позволяют певцам влиять на остроту интонации, а в результате на строй хоровой партии и хорового аккорда.

Качество хорового строя зависит от многих причин (музыкальной и профессионально-вокальной подготовки певцов, их внимания, интереса к исполняемому произведению, состояния голосового аппарата, акустики помещения и т. д.). Важнейшей предпосылкой хорошего строя является правильное вокальное воспитание певцов. Перед началом работы хор следует всякий раз настраивать с точки зрения вокальной «формы» и строя, для максимальной согласованности в отношении интонирования внутри партии и между партиями.

Хоровой строй разделяют на два вида: ***мелодический*** (горизонтальный), или строй отдельной хоровой партии, и ***гармонический*** (вертикальный) – строй всего хора. Вопросы мелодического и гармонического строя рассматриваются в работах П. Г. Чеснокова, Г. А. Дмитревского, К. К. Пигрова, В. Г. Соколова, Н. В. Романовского, В. И. Краснощёкова, В. Л. Живова и др. В кратком изложении рекомендации всех этих книг выглядят так.

Мелодический строй. *В мажорном ладу:* I ступень интонируется устойчиво; II в восходящем движении – высоко, в нисходящем – низко; III, поскольку является терцией мажорного тонического трезвучия – всегда высоко; IV в восходящем движении повышается, в нисходящем – понижается. V устойчиво, с некоторой тенденцией к повышению; **VI** в восходящем секундном движении – высоко, в нисходящем секундном движении – низко; VII как вводный тон – всегда высоко; **VI** ступень гармонического мажора, будучи пониженной к той же ступени натурального мажора, должна интонироваться с тенденцией к понижению.

В минорном ладу: I ступень, хотя и является основным звуком тоники, интонируется высоко; II – высоко; III – низко; IV в восходящем секундном движении интонируется высоко, в нисходящем секундном движении – низко; V т. к. является третьей ступенью параллельного мажора, интонируется высоко; **VI** натуральная – низко; **VI** мелодическая – высоко; **VII** натуральная – низко; **VII** мелодическая и **гармоническая** – высоко.

Особое внимание следует обращать на интонирование выделенных выше ступеней, а так же VI ступени в дорийском ладу (дорийской сексты), II во фригийском (фригийской секунды), IV в лидийском (лидийской кварты). Любая альтерация требует обострения интонации в соотвеиствующую сторону.

Интервалы. Чистые (прима, кварта, квинта, октава) интонируются устойчиво. Большие и увеличенные интервалы следует интонировать с тенденцией к одностороннему или двустороннему расширению, а малые и уменьшённые – с тенденцией к одностороннему или двустороннему сужению. При исполнении большого интервала вверх нужно стремиться его вершину интонировать с тенденцией к повышению, а при исполнении большого интервала вниз – с тенденцией к понижению. При пении малого интервала вверх вершину (или второй звук от основания) следует интонировать возможно ниже, а при исполнении такого же интервала вниз – выше. Увеличенные интервалы интонируются очень широко (нижний звук – низко, верхний – высоко). Уменьшённые – тесно (нижний звук поётся высоко, а верхний – низко).

Важным условием становления хорошего мелодического строя является воспитание у певцов ощущения интонационной памяти и интонационной перспективы. Необходимо ясно представлять интонационные связи не только между соседними, но и более дальними звуками, тогда строй становится более осмысленным и стабильным. Стабильность строя зависит от чувства лада и ощущения его опорных звуков.

Среди моментов влияющих на мелодически, а в конечном счёте и гармонический строй можно назвать и дикцию (вокальность литературного текста), дыхание (короткое или длинное, частое или редкое), лад (натуральный, мелодический гармонический или диатонический), характер голосоведения (плавное, естественное или скачкообразное, искусственное) и даже выбор тональности.

Гармонический строй. Гармонический строй зависит от мелодического, поэтому в процессе репетиции, над ними следует работать в совокупности в соответствии с сочетанием хоровых партий, особенностями голосоведения и фактуры. Это тем более важно, что правила интонирования мелодического (горизонтального) и гармонического (вертикального) не совпадают, а иногда даже вступают в

противоречие (вопреки распространённому мнению, которое высказано в большинстве учебников по хороведению о том, что принципы интонирования горизонтального и вертикального строя едины). Разрешение этих противоречий – одна из важнейших задач хорового дирижёра, которая требует от него высокоразвитого слуха, особого чутья, внимания к малейшим интонационным оттенкам.

Звуки мелодии в отличии от звуков гармонии поются не одновременно, поэтому в их основе лежат ладовые, а не акустические связи и тоны совпадения сложных звуков (обертоны). В аккордах большие терции и сексты интонируются несколько уже, чем в мелодии, а малые, напротив, - шире. В доминантовой группе созвучий напряжение терций возрастает, терциям тонической группы, свойственна консонантность. Так как в гармонических интервалах острее ощущается нестройность, то горизонтальный строй должен корректироваться вертикальным, а не наоборот.

При интонировании аккорда следует учитывать ту роль, которую он выполняет в общем гармоническом движении. Роль может быть статической (в завершении развития) и динамической (аккорд в центре движения, устремлённого к цели). Следует учитывать переменность функций некоторых аккордов. В аккордах необходимо, чтобы всегда отчётливо, ясно и интонационно точно звучал бас, как фундамент, от устойчивости которого зависит строй верхних голосов.

Для гармонического строя имеет значение расположение аккорда. Широкое расположение для исполнения сложнее, чем тесное. Всегда сложны близкие диссонантные сочетания, особенно в нижних голосах и в низком регистре.

В произведениях полифонического склада на первый план выходят проблемы горизонтального строя. Особый вид строя, гармонично сочетающий горизонтальный и вертикальный ракурс, возникает в произведениях с одним солирующим голосом. Сложные задачи ставит современная хоровая музыка, опирающаяся на новые ладовые системы (комбинированные, искусственные лады, политональность, атональность). Отсутствие привычных ладовых отношений и связей в современной музыке вызывает необходимость развития у певцов ***интервального слуха*** (умения чисто интонировать без настройки в ладу).

Хоровой строй чаще склонен к понижению, чем к повышению, т. к. движение вверх требует дополнительного напряжения. Повышение встречается реже, обычно при плохой «опоре» дыхания и сильном нервном возбуждении.

Большое значение для поддержания строя имеет выбор тональности. Иногда допустимо временное повышение или понижение тональности для улучшения качества строя.

ВОПРОСЫ ДЛЯ САМОПРОВЕРКИ:

1. В чём заключается понятие «хоровой строй»?
2. Какие виды строя существуют в хоровой практике?
3. В чём заключаются особенности понятия «зонный строй»?
4. Каковы основные особенности интонирования в мелодической системе строя?
5. Каковы основные особенности интонирования в гармонической системе строя?
6. Что такое «интервальный слух»?

7. Каково значение хорового строя в практической деятельности хорового коллектива?

ЛИТЕРАТУРА:

1. *Краснощёков В. И.* Вопросы хороведения. – М., 1969, (стр. 105 – 126).
3. *Самарин В. А.* Хороведение и хоровая аранжировка. – М., 2002, (стр. 69 – 97).
3. *Егоров А. А.* Теория и практика работы с хором. – Л.; М., 1951, (стр. 38 – 60).
1. *Живов В. Л.* Хоровое исполнительство: Теория. Методика. Практика. – М., 2003, (стр. 54 – 59)
2. *Менабени А. Г.* Методика обучения сольному пению. – М., 1987, (стр. 43 – 59).
3. *Чесноков П. Г.* Хор и управление им. – М., 1961, (стр. 119 – 137).

ТЕМА 9

АНСАМБЛЬ ХОРА

Понятие АНСАМБЛЬ произошло от французского ensemble – вместе, и имеет в музыке несколько значений:

1) группа музыкантов совместно исполняющих музыкальное произведение.
2) совместное исполнение несколькими музыкантами произведения
3) музыкальное сочинение, предназначенное для исполнения небольшой группой певцов или инструменталистов.
4) коллектив, объединяющий исполнителей различных видов искусств.
5) художественное единство при совместном исполнении, согласованность, уравновешенность всех компонентов исполнения.

Хоровой ансамбль понимается именно в этом последнем значении. В хоре каждая хоровая партия должна петь «как один», поэтому каждый певец должен уметь находить правильное соотношение с другими исполнителями по интонации, силе, тембру, метроритму, агогике, дикции, речевой и музыкальной артикуляции; уметь слышать свою партию и находить «своё место» в звучности хора. Хоровому певцу необходимо обладать специфической культурой, заключающейся в способности подчинять своё исполнительское «я» общей художественной концепции, коллективному замыслу.

Таким образом, в хоре имеют место следующие разновидности ансамбля: интонационный, динамический, тембровый, метроритмический, дикционный. Эти виды ансамбля в совокупности создают частный (ансамбль партии), половинный (ансамбль однородных групп) и общий (всего хора) ансамбль.

Частный ансамбль это не только слитность голосов по тембру и силе, но и единые для всех приёмы вокально-исполнительской выразительности. Требование слитности голосов не означает выхолащивания тембров и искусственного выравнивания громкости голоса каждого певца в партии – это приводит к обеднению тембровой палитры хора. Слитность голосов достигается путём выработки единой певческой манеры, единых приёмов и навыков, единых эстетических критериев. Когда все певцы пользуются едиными приёмами и навыками формирования звука, природное своеобразие тембров голосов лишь обогащает общий тембр хора, не нарушая его слитности. Это не относится к певцам с ярко выраженными характерными тембрами (носовой или горловой оттенок, плоский звук) либо с дефектами голоса и дикции («качка», «тремоляция», картавость, шепелявость), от участия таких певцов в хоре лучше отказаться. Не способствуют созданию частного ансамбля и певцы с очень сильными «сольными» голосами, не желающие соизмерять свои вокальные возможности с общим уровнем звучности партии.

Большое значение для частного ансамбля, имеют не только единство приёмов, тембровая и динамическая слитность, но и единство ощущений темпа, ритма, метра, слова и единства творческого переживания. Воспитание этого очень

сложный процесс, т. к. характер произведения, нюансировку, «произношение отдельных фраз каждый исполнитель понимает и чувствует по-своему. Ансамблевое пение не должно восприниматься как ограничение артистической свободы. Настоящий ансамбль возникает не под давлением, но тогда, когда неразрывность контакта не только не обременяет, но и служит дополнительным источником уверенности.

Общий ансамбль возникает как соединение частных ансамблей в единое целое. Если в частном ансамбле присутствует абсолютная слитность голосов, то в общем ансамбле возможны варианты соотношения силы звука, тембровых красок, характера произношения текста, штрихов. Таким образом общий ансамбль в большей мере связан с решением интерпретаторских задач. Дирижёр может варьировать средствами ансамбля и уровнем взаимодействия партий по громкости, плотности, «приближенности» или «отдалённости». Благодаря этому общий ансамбль становится важным выразительным средством, одной из самых интересных, изменчивых и сложных категорий хорового исполнительства и показателем общей художественно-эстетической культуры хора и его руководителя. Ансамбль как понятие слитности, целостности, взаимосвязи и согласованности является итоговым результатом работы над всеми остальными элементами хоровой звучности.

Половинный ансамбль возникает при сочетании однородных хоровых групп. Например ансамбль женских голосов (альтов и сопрано), ансамбль мужских голосов (теноров и басов), ансамбль высоких голосов хора (сопрано и теноров), ансамбль низких голосов хора (альтов и басов).

Составляющими общего, половинного и частного ансамбля являются такие его разновидности, как динамический, метроритмический (агогический), дикционный, артикуляционный ансамбль.

Динамический ансамбль (от греческого dinamis – сила) – это уравновешенность голосов по силе и громкости. Та или иная разновидность динамического ансамбля определяется в первую очередь фактурой хорового произведения.

В гомофонно-гармонических произведениях общий ансамбль достигается с помощью уравновешенного звучания всех партий, с незначительным преобладанием мелодии. Достичь этого не просто. Нужно, чтобы хоровые партии были равны по количеству певцов, природному динамическому ресурсу и находились в одинаковых тесситурных условиях (тесситура, от итал. tessitura – ткань, высотное положение звуков мелодии по отношению к диапазону голоса). Достижение ансамбля в средних регистрах голосов не представляет особой сложности, в отличии от регистров выходящих за пределы рабочего диапазона. Достижение динамического ансамбля не очень затруднительно, если все хоровые партии поставлены в одинаковые тесситурные условия. Здесь возникает ***естественный ансамбль.*** Если же хоровые партии находятся в различных тесситурах, необходим ***искусственный ансамбль,*** создание которого требует от

хормейстера развитого тембро-динамического слуха и верного ощущения звукового баланса.

Уравновешенность громкости звучания хоровых партий необходима не всегда. Порой композиторы сознательно помещают ту или иную партию в более выгодные тесситурные условия с целью её выделения или наоборот. В этих случаях возникает ***ансамбль неуравновешенного звучания***, но он тем не менее естествен.

Особого внимания требует исполнение произведений полифонического или имитационного склада, где тематический голос должен звучать ярче. Здесь важно умение певцов исполнять тему первым, вторым и третьим планом, гибко переключаясь с одного на другой. В произведениях со смешанным складом изложения, которые чаще всего встречаются в хоровой практике важно умело пользоваться различными видами динамического ансамбля.

В произведениях для хора с солистом хор обычно поёт несколько тише, но звучность хора может меняться в зависимости от силы и «полетности» голоса солиста, расстояния между солистом и хором, количественного состава хора. Необходимо обращать внимание на ту партию к которой по характеру своего голоса принадлежит солист, чтобы эта партия не заглушала солиста.

При исполнении музыки для хора с инструментальным сопровождением ансамбль зависит от той роли которая отведена тому и другому в музыкальной ткани.

Работа над динамическим ансамблем неотделима от работы над ***тембром*** партий и всего хора. Обычно громче кажутся те голоса, в которых преобладает область высоких частот спектра. Каждый участник хора должен уметь мышечно «слышать» и контролировать себя. Эта способность определяется как «вокальный слух». Воспитание такого слуха – кратчайшая дорога к воспитанию чувства ансамбля.

Метроритмический ансамбль это метроритмическое и дикционное единство «произношения» музыкально-поэтического текста произведения. Эта разновидность ансамбля – результат единого понимания партнёрами темпа и ритмического пульса исполняемой музыки. По определению В. И. Краснощёкова, «умение петь вместе, ритмически чётко, одновременно произносить слова, гибко изменять темп, вместе брать дыхание, вступать и прекращать петь, чётко выявлять метрическую структуру произведения – важнейшее качество, без которого не может быть решена ни одна творческая задача». Эти навыки можно развить только в результате систематического воспитания чувства ритма, ощущения изменчивости темпо-метроритмической пульсации у каждого певца. Темп и метроритм должны быть естественными, т. к. искусственное подлаживание под соседа или под «жёстко» отстукивающего метр дирижёра лишает исполнение живого дыхания, без которого оно бессмысленно.

Наиболее благоприятны для создания ритмического ансамбля произведения гомофонно-гармонического склада с одинаковым метроритмом во всех партиях. В сочинениях с различной ритмической структурой в каждом или нескольких голосах создать ритмический ансамбль гораздо сложнее, в этом случае основной опорой для певцов становится метр, а особое значение приобретает ясный

дирижёрский жест, фиксирующий каждую долю. Ещё более сложные условия в произведениях с меняющимся метром.

Порой даже в произведениях гомофонно-гармонического склада с одинаковым ритмическим рисунком нередко возникают проблемы с метроритмом.

Традиционные ошибки: сокращение длительности выдержанных звуков и пауз, неверное исполнение синкоп, небрежное исполнение пунктирного ритма и т. д. Одна из причин нечёткого воспроизведения ритма – отсутствие очень важного, специфического хорового навыка пульсации.

Серьёзный недостаток – инерция темпоритма, поэтому необходимо приучать певцов к возможности ежесекундного изменения темпа, влекущего за собой растягивание или сокращение ритмических единиц; воспитывать гибкость и мгновенную реакцию на дирижёрский жест.

Ритмически организованное пение неразрывно связано с произношением поэтического текста и с речевым ритмом. Как говорил А. М. Пазовский: «хорошая дикция, это резец музыкального ритма». Хорошего ритмического ансамбля нельзя добиться не работая одновременно над дикцией.

Дикционно-орфоэпический ансамбль предполагает единую манеру произнесения текста. (Орфоэпия от греч. – правильная речь, – соблюдение правил литературного произношения). Поэтический текст должен быть произнесён не просто дикционно разборчиво, но осмысленно и логически правильно (орфоэпически грамотно). Необходимо помнить об отличии вокальной артикуляции от речевой и выработать у хора единые приёмы артикуляции.

Важные умения: 1)правильно и единообразно формировать гласные, в частности владеть приёмом *редуцирования* (ослабления артикуляции звука); 2) оттеснять согласные к последующему гласному (в легато, при стаккато согласные не переносятся.); 3) при двух стоящих рядом гласных вторая гласная поётся на новой атаке; 4) согласные в пении произносятся на высоте гласных к которым они примыкают (для исключения «подъездов» и нечистого интонирования); 5) внятно произносить согласные, заканчивающие слово; 6) в некоторых случаях пользоваться «удвоенным» и «утроенным» произнесением согласных; 7) в быстром темпе произносить слова «близко», легко, очень активно, с минимальными движениями артикуляционного аппарата.

Отчётливость произнесения лишь одно из условий передачи поэтического текста. И дирижёру и певцам необходимо владеть искусством выразительной речи, выразительного, художественного слова (много общего с искусством оратора, чтеца, поэтому полезно ознакомиться с пособиями по речи, см. уч. Живова, стр. 70).

В музыке поэтический текст интерпретирован композитором и в этом состоят основные трудности, главная из которых приведение в соответствие композиторского прочтения со своим замыслом. Соотношение слова и музыки по акцентуации и фразировке – важнейшая проблема.

На выразительность речи влияет, прежде всего, логика построения фразы. Дирижёру необходимо: 1) уметь различать главные и второстепенные, по мысли, слова; 2) выделять главные слова логическими ударениями (логически ударяемое слово может произноситься не только громче, но и тише других, сосредоточение

мысли на слове делает его логически ударным); 3) распределять слова, связанные между собой по смыслу по речевым группам (речевым звеньям или речевым тактам); 4) расставлять логические паузы; 5) определять фразовые ударения (фразировка) 6) следить за тем, чтобы в процессе пения не выделялись безударные слоги (к этому иногда провоцируют метрические музыкальные акценты, «скачки» на высокие звуки) 7) уметь сглаживать несовпадения в музыкальной и словесной фразах возможными вокально-хоровыми средствами (цезурами, коротким дыханием или напротив цепным дыханием, что будет играть, по необходимости объединяющую или расчленяющую роль).

ВОПРОСЫ ДЛЯ САМОПРОВЕРКИ:

1. Каково значение понятия «хоровой ансамбль»?
2. Какие разновидности хорового ансамбля принято различать в хоровой практике?
3. Как влияет состояние вокально-хоровой техники на качество частного и общего хорового ансамбля?
4. В чём заключаются трудности достижения искусственного хорового ансамбля?
5. Какие профессиональные навыки необходимы певцу для достижения метроритмического ансамбля в хоровом исполнении?
6. Что необходимо для достижения дикционно-орфоэпического ансамбля?

ЛИТЕРАТУРА:

1. *Краснощёков В. И.* Вопросы хороведения. – М., 1969, (стр. 105 – 126).
4. *Самарин В. А.* Хороведение и хоровая аранжировка. – М., 2002, (стр. 69 – 97).
3. *Егоров А. А.* Теория и практика работы с хором. – Л.; М., 1951, (стр. 38 – 60).
4. *Живов В. Л.* Хоровое исполнительство: Теория. Методика. Практика. – М., 2003, (стр. 54 – 59)
5. *Менабени А. Г.* Методика обучения сольному пению. – М., 1987, (стр. 43 – 59).
6. *Чесноков П. Г.* Хор и управление им. – М., 1961, (стр. 119 – 137).

ТЕМА 10

РАБОТА ДИРИЖЁРА НАД ХОРОВОЙ ПАРТИТУРОЙ

Работа дирижёра над хоровой партитурой начинает с изучения партитуры. Прежде чем приступить к разучиванию хорового произведения с хором, дирижёр должен сам хорошо изучить это произведение.
Он должен отчетливо представить себе все этапы, которые он пройдет, работая над партитурой, от выучивания нотного и литературного текста до момента его исполнения, предвидеть те трудности, которые возникнут в работе коллектива, и наметить пути их преодоления.
Работа дирижера над партитурой хорового произведения, следовательно, имеет два периода: первый – предварительное изучение партитуры дирижером лично и второй – разучивание данного произведения с хором.

1. Общий анализ хоровой партитуры

Изучение произведения должно начинаться с всестороннего слухового усвоения звуковой ткани, которую необходимо предварительно изучить (играть) и обязательно знать на память. Выучить партитуру – значит суметь выразительно сыграть ее на фортепиано и тщательно пропеть все голоса, трудные гармонические последовательности, вступления хоровых партий и т.д. Играть хоровую партитуру следует со всеми художественными красками, динамикой и исполнительской выразительностью.
Партитуру необходимо внутренне слышать не только вертикально (гармонически), но и горизонтально, слышать мелодическое движение каждой отдельной хоровой партии. Ясность слухового усвоения хоровой фактуры может быть проверена умением записать партитуру по памяти. Без такого четкого слухового усвоения партитуры не представляется возможным приступить к всестороннему ее анализу.
Чтобы усвоить музыку изучаемого произведения, нужно не только знать музыкальный и литературный текст произведения. Весьма полезно познакомиться также с творчеством данного композитора (а если это народная песня, то и с песенным творчеством данного народа). Необходимо усвоить стиль, приемы письма и творческое направление автора изучаемого произведения, ознакомиться с историческими данными об авторах, как музыки, так и текста.
Тщательно и всесторонне изучается поэтический, словесный текст произведения, его ритм, форма, дословный и литературный перевод.
Далее устанавливается соответствие между музыкой и текстом, отмечаются отдельные случаи несоответствия музыки и текста. Несоответствия, возникшие по вине автора музыки или поэтического текста, часто затуманивают художественный смысл произведения и заставляют дирижера приложить много усилий для объединения разнородных элементов в известное и достаточное единство, позволяющее выделить и донести до слушателя наиболее ценные моменты художественного содержания.

2. Структурный анализ

Музыкально-теоретический анализ должен включать следующее: нужно сделать

музыкально-тематический разбор произведения, разобрать его музыкальную форму, ладотональный план, метр и ритм. Определить темп или темпы, подробно познакомиться с гармонией и голосоведением, установить цезуры между музыкальными фразами и т. д.

а) Анализ музыкально-структурной стороны начинается с определения общей формы изучаемого произведения, затем намечаются точные границы каждой отдельной части (и связь их с литературным текстом).

б) Анализируется фактура изложения, выделяются элементы полифонии.

в) Устанавливается ладотональный план произведения: основная тональность, характерные гармонические построения (переменность, отклонения, модуляции), кадансовые обороты, расположение и распределение звуков аккордов по голосам в хоровых партиях.

г) Выявляются особенности ритма.

д) Тщательно анализируется голосоведение. “Правильное и умелое голосоведение в хорах, - писал Н.А.Римский-Корсаков, - есть важный залог чистого и верного исполнения. Недостатки голосоведения ведут к величайшим затруднениям для выучки, и часто самый опытный и прекрасный хор нельзя заставить не выйти из строя, если голосоведение неудовлетворительно”.

3. Вокально-хоровой анализ

Вокально-хоровой анализ должен коснуться всех сторон произведения. Сюда относится: установление типа и вида хора, для которого написана партитура, изучение вокальных особенностей каждой партии – объем, диапазон, тесситура, использование переходных нот и связанные с этим вокальные трудности. Степень использования каждого голоса, особенности хорового строя, трудности интонирования со стороны интервальной или ритмической. Надо проверить фразировку со стороны дыхания и сделать нужные обозначения в голосах партитуры. Разобрать литературный текст со стороны его вокальности и дикции. Определить тип ансамбля между хоровыми партиями как со стороны технической (тесситурные условия), так и со стороны музыкальной (значение партии по музыкально-тематическому материалу) и т.д.

4. Исполнительский анализ

Дирижерско-исполнительская экспозиция, составляющая заключительный раздел работы над хоровой партитурой, может быть разработана только в том случае, если на основе анализа дирижер всесторонне понял сущность музыкального произведения и сжился с ним, с его образным строем, формой и фактурой. Только полное понимание сущности исполняемого произведения и средств дирижерской выразительности дадут возможность найти верный художественный образ произведения и наметить стройный план его исполнительского раскрытия. Глубокое понимание художественного образа, как уже указывалось, достигается путем всестороннего анализа партитуры. Дирижер, переходя от общего к частному и вновь возвращаясь к общему, исследуя отдельные эпизоды, их мелодическую, гармоническую, вокально-хоровую и динамическую структуры по отношению к произведению в целом, постепенно определяет художественный образ всей партитуры.

Дирижер должен четко представлять себе динамический план развития

партитуры, связанный с особенностями формы, движения к кульминации, фразированием.
Словом, данная хоровая партитура должна быть разобрана настолько подробно, чтобы были предусмотрены все ее вокально-хоровые особенности.
И, наконец, дирижер должен составить план репетиций по разучиванию данного произведения с учетом их количества и содержания.
Этим заканчивается изучение партитуры дирижером и наступает период разучивания произведения с хором.

ПЛАН АННОТАЦИЙ (Теоретическая часть работы над партитурой)
I. Общие сведения
1. Содержание литературного текста, предназначение данного произведения
2. Биографические данные о композиторе.
3. Связьлитературного текста с музыкой.
II. Музыкально-теоретический разбор
1. Разделы музыкального построения.
2. Общий ладотональный план.
3. Размер, метр, ритм.
4. Склад музыкального письма.
5. Характеристика мелодии.
6. Виды голосоведения.
7. Интервалика.
III. Вокально-хоровой анализ
1. Тип. Вид, состав хора.
2. Общий диапазон, диапазоны хоровых партий.
3. Характер звуковедения.
4. Типы дыхания.
5. Дикция.
IV. Исполнительский анализ
1. Темп, агогика.
2. Динамика (подвижная и неподвижная).
3. Музыкальная фразировка, кульминация.
4. Цезуры и ферматы.

ПЛАН РЕФЕРАТОВ
I. Общие сведения
1. Содержание литературного текста, место и предназначение произведения.
2. Биографические данные о композиторе.
3. Связь литературного текста с музыкой.
II. Музыкально-теоретический разбор
1. Разделы музыкального построения.
2. Ладотональный план.
3. Размер, метр, ритм.
4. Фактура изложения.
5. Характеристика мелодии.
6. Виды голосоведения.

7. Интервалика.
III. Вокально-хоровой анализ
1. Тип. Вид, состав хора.
2. Общий диапазон, диапазоны хоровых партий, тесситура.
3. Виды ансамблей и строя.
4. Характер звуковедения.
5. Типы дыхания.
6. Дикция и орфоэпия.
IV. Исполнительский анализ
1. Темп, агогика.
2. Динамика (подвижная и неподвижная).
3. Музыкальная фразировка, кульминация.
4. Цезуры и ферматы.
5. Вокально-хоровые трудности.
V. Дирижерские трудности (дирижерский жест)
1. Выдержанные звуки.
2. Разграничивание функций рук.
3. Смена позиций рук.
4. Вступления к разным долям и снятия.
5. Выполнение динамики (подвижные и неподвижные нюансы, переменная и контрастная динамика).
6. Использование и выполнение музыкальных штрихов.
7. Выполнение различных видов фермат (снимаемые и неснимаемые, на паузе и на тактовой черте).
8. Исполнение различных темпов и агогики.
9. Показ переменных размеров.
10. Характер каждого раздела в песнопении.
11. Показ и выполнение цезур.

ОБЩИЙ ВЫВОД

1. В чем сложность исполнения данного песнопения?
2. Для какого состава написано данное песнопение и каким составом исполняется?
3. Какова вокальная нагрузка?
4. В чем трудность дирижерского мастерства в данном песнопении?

ПЛАН РЕФЕРАТОВ

I. Общие сведения
1. Содержание и основной смысл песнопения, его значение и использование в богослужебной практике.
2. Особенности творчества композитора, духовная музыка и занимаемое ею место в творчестве.
3. Текст и музыкальное воплощение.
II. Музыкально-теоретический разбор
1. Форма партитуры в целом и структура отдельных частей
2. Ладотональный план
3. Интервалика, гармония
4. Тематизм, его характеристика

5. Кульминации
6. Фактура изложения, ее особенности
7. Метр, ритм.
8. Динамика, агогические отклонения
9. Виды туше, штрихи, акценты

III. Вокально-хоровой анализ

1. Тип и вид хор
2. Строй, ансамбль (особенности и встречающиеся трудности)
3. Характеристика хоровых партий и их взаимодействие
4. Текст, особенности артикуляции
5. Диапазоны хоровых партий, тесситура
6. Дыхание, его типы
7. Хоровая органика и тембральные краски

IV. Исполнительский анализ

1. Основной образ произведения, особенности и встречающиеся трудности
2. Мануальное воплощение
3. Степень соответствия богослужебным канонам
4. Использование песнопения в церковной практике

Все пункты музыкально-теоретического и вокально-хорового анализа рассматриваются в тесной связи с образной стороной произведения

Общие рекомендации по проведению репетиций

Изучение репертуара должно идти систематически и последовательно.
Творчество невозможно без дисциплины. Она начинается с установления общего порядка на репетиции – своевременного начала занятий, соблюдения установленного расположения певцов в партии, наличия необходимого нотного материала, сосредоточенности и внимания всех членов коллектива и т.д.
Дисциплина зависит, прежде всего, от дирижера, от его личной организованности, четкости и целесообразности требований, от умения создать атмосферу деловой активности и увлеченности в работе.
Во взаимодействии дирижера с хором не должно быть высокомерия и пренебрежения, оскорбляющих чувство личного достоинства.
Доброжелательность, взаимное уважение создают наилучшую обстановку для совместного творчества.
Для успешного руководства хором необходимо, чтобы дирижер сам в совершенстве владел искусством пения. Это не значит, что он непременно должен обладать хорошим певческим голосом, но уметь петь выразительно, певчески правильно исполнить фразу, практически показать, как выполняется тот или иной прием – это важнейшее профессиональное требование, предъявляемое к дирижеру хора.
Очень важно правильно определить репетиционный темп. Он должен быть не слишком быстрым, чтобы обеспечивать возможность тщательного выполнения всех задач, и в то же время не слишком медленным, ибо может привести к выработке несоответствующих конечной цели характера звука и певческих приемов. При изучении подвижных произведений нужно осторожно и постепенно

решать задачу ускорения темпа. Несвоевременно ускоренный темп может легко разрушить налаженный процесс исполнения.
Каждое повторение того или другого эпизода или произведения в целом должно быть творческим, иметь конкретные задачи и способствовать улучшению исполнения. Механическое повторение не приносит пользы, а нередко ухудшает исполнение, т.к. происходит в обстановке пониженной творческой активности и ослабленного внимания. Большое место в работе занимает фразирование. Его важнейшими средствами являются переменная динамика, цезуры, экспрессия метроритмического движения, характер произношения текста.
После того, как все детали тщательно проштудированы, центр внимания переносится на произведение в целом, на выразительность и яркость исполнения.
Проблема кульминаций – важнейшая, как в исполнении отдельных разделов, так и всего произведения. Важно не только рельефно выделить кульминации, но и суметь подчинить частные главной, а также правильно выразить характер движения к кульминации.
Кульминация всегда имеет индивидуальную, присущую только данному произведению форму. Она может подготавливаться постепенным наращиванием силы звука на протяжении значительного периода времени.
В некоторых произведениях динамизация достигается путем постепенного наращивания силы звучания от построения к построению. В этом случае на протяжении каждого из построений сила звука выдерживается на одном уровне, и усиление его производится на границах построений.
Кульминация может достигаться также посредством последовательного нарастания звуковых волн и тогда необходимо точно рассчитать наименьший и наибольший уровень громкости каждой “волны”.
Кульминация может быть яркой и подчеркнутой или смягченной. Немало примеров, когда задача исполнителя состоит в ом, чтобы “лишить” построение кульминации, исполнить его строго в одном нюансе.
Кульминация произведения не всегда совпадает с моментом наибольшей силы звука. Она достигается не только динамическими, но и другими средствами.
Целостность исполнения – результат совершенного выявления идеи произведения, охвата его художественной формы. В большой степени это зависит от сознания, ощущения единой, непрерывной линии развития художественного образа.
Чтобы произведение обрело свой законченный облик, окончательно “созрело”, требуется известное время, многократное тщательное исполнение в надлежащем темпе, со всеми нюансами и в полную “душевную силу”
Пробные исполнения целесообразно чередовать с пропеванием в “репетиционном темпе” и с продолжающейся отделкой наиболее трудных фрагментов
Разучивание музыкального произведения с хором.
Период разучивания произведения можно разделить в основном на две фазы.
Первая фаза – это “выучка” произведения с хором со стороны технической: разучивание нотного и литературного текста, работа над чистотой интонации, четкостью ритма, дикцией, звуком, ансамблем и т. д.
Вторая фаза – это работа с хором в художественном плане, освоение произведения хором как художественного целого. Это – фаза творческой работы как дирижера, так и коллектива. Если первую фазу можно как-то расчленить по отдельным

звеньям работы, то художественный период в работе над произведением совершенно нельзя разбить на какие-то разделы. Не следует, однако, думать, что фаза технического разбора и фаза художественной работы могут быть разделены механически. Нельзя, проработав произведение с технической стороны, отбросить эту сторону в период художественной обработки произведения, и, обратно, в период технического изучения – забыть о содержании произведения. Это было бы совершено неправильно.

Предложенное расчленение на техническую и художественную фазу дается лишь для того, чтобы указать, на что следует обратить внимание на данном этапе разучивания произведения с хором.

В фазе технического освоения произведения в работе дирижера преобладает педагогическая сторона его деятельности. После беседы об авторах музыки и словесного текста, рассматривается общее содержание произведения, его место и смысловое значение в богослужении. Сообщение должно быть ярким, живым, выразительным и по возможности сжатым. Увеличит интерес к новому произведению прослушивание звуковой записи данного произведения в исполнении квалифицированного хора или исполнение партитуры дирижером на фортепиано (обязательно яркое и качественное).

Далее дирижер, как хороший педагог, выучивает музыку с коллективом певцов. Методика разучивания произведения различна для хоров с разным уровнем музыкально-технической подготовки. Если хор имеет высокий уровень подготовки, первое чтение партитуры можно осуществить всем хором, сразу со словами. Но, помня, что нельзя решать сразу все задачи, дирижеру нужно определить, что на данном этапе является наиболее важным, и на этом сосредоточить внимание хора.

Если же уровень хора недостаточно высок, целесообразнее разучивать произведение сольфеджио, по партиям. Во всех случаях сольфеджирование должно проводиться отдельными отрезками и очень точно в интонационном отношении. Большое внимание следует обращать также на выполнение ритмической точности каждого отдельного звука в его соотношении с другими. В дальнейшем следует просольфеджировать хоровую партию от начала до конца всеми исполнителями. Удачное выполнение этой части репетиционной работы не только укрепит интонацию, интервалику, ритмическую точность в хоре, но и подготовит правильное воспроизведение звука в вокальном отношении.

Затем рекомендуется пропевание хоровой партии на гласную или на один из слогов, что облегчит правильную и одновременную атаку звука, его направление. Сольфеджирование всем хором или пропевание партий на отдельном слоге, с одной стороны, ускоряет процесс разучивание хорового произведения, а с другой – скрепляет, цементирует общее звучание и придает ему звуковую цельность и стройность. В этой стадии работа над хоровой партией должна проводиться настойчиво и длительно, т. к. именно здесь практически вырабатывается интонационный и вокальный фундамент, та хоровая звучность, на которой в дальнейшем строится реализация художественных намерений.

Закончив эту сторону технической работы, дирижер хора переходит к тщательному изучению словесного текста. Самым правильным и продуктивным способом его изучения будет чтение его в том ритме, в котором написана каждая

хоровая партия. Следя за тем, чтобы согласные буквы произносились остро, коротко и отнимали минимальную долю звуковой продолжительности, дирижер добивается совершенно ясного произношения, как целых фраз, так и отдельных слогов. Предварительное ритмическое чтение целесообразно проводить не только отдельными хоровыми партиями, но и отдельными группами хора и в дальнейшем всем составом хорового коллектива, независимо от расположения текста в хоровых партиях.

Ритмическое чтение укрепляет правильную звуковую атаку, вырабатывает четкую артикуляцию в произношении текста.

После предварительно проведенной подготовки во всех хоровых партиях, группах и во всем хоре, дирижер приступает к отделке музыкальной стороны. В первую очередь выравнивается вокальная сторона – отдельных партий, затем отдельных групп и, в заключение, всего хорового звучания. Сглаживаются регистры, прорабатываются наиболее трудные в вокальном отношении места. Затем дирижер внимательно следит за выполнением поставленных в партиях цезур, знаков дыхания, динамических обозначений, исполнительских штрихов и других деталей.

Дирижер заостряет внимание на изучении музыкальных фраз, на отделку отдельных важных эпизодов и т.д.

В фазе художественной работы у дирижера преобладает исполнительская сторона его дарования. Он, как режиссер, “ставит музыкальную пьесу”. Здесь выверяются и сводятся воедино все элементы и частичные результаты, достигнутые на предыдущих стадиях работы. Только после того, как дирижер проверкой партий, неполных и полных ансамблей убедится в том, что предварительная технологическая работа выполнена в достаточной степени, что устранены замеченные ошибки, и что хоровой коллектив подготовлен к практическому решению художественных и исполнительских задач, он переводит хоровые репетиции в стадию художественной отделки хорового произведения.

Внимание должно быть направлено на выработку общего ансамблевого исполнения, для чего дирижер ведет работу сначала над отдельными законченными тематическими кусками, а затем постепенно объединяет их в одно целое. Одновременно он работает над осознанием взаимосвязи между содержанием музыкального произведения и формой его исполнения.

Этот процесс, непосредственно связанный с всесторонним раскрытием музыкального образа, является самым напряженным и ответственным.

Художественно-творческое познание данного произведения волей дирижера постепенно переходит в сознание и чувство хорового коллектива, превращая его в реального выразителя замысла композитора и дирижера.

Следует отметить, что репетиционная работа не только повышает исполнительский уровень хора, но также способствует творческому росту дирижера как художника-исполнителя.

После того, как репетиционный план по разучиванию произведения с хором выполнен, назначается генеральная репетиция (при надобности – две) для проверки достигнутых результатов общей технической подготовки и художественной зрелости исполнения хорового произведения.

Завершением всего сложного процесса работы над партитурой является

исполнение произведения перед аудиторией слушателей, в котором и дирижер и хоровой коллектив выступают в качестве исполнителей.

ВОПРОСЫ ДЛЯ САМОПРОВЕРКИ:

1. Каковы основные этапы работы дирижёра над хоровой партитурой?
2. Какие виды анализа партитуры существуют в хоровой практике?
3. В чём заключаются основные задачи анализа хоровой партитуры?
4. В чём состоят основные трудности репетиционного процесса работы над хоровой партитурой?

ЛИТЕРАТУРА:

1. *Краснощёков В. И.* Вопросы хороведения. – М., 1969, (стр. 105 – 126).
5. *Самарин В. А.* Хороведение и хоровая аранжировка. – М., 2002, (стр. 69 – 97).
3. *Егоров А. А.* Теория и практика работы с хором. – Л.; М., 1951, (стр. 38 – 60).
5. *Живов В. Л.* Хоровое исполнительство: Теория. Методика. Практика. – М., 2003, (стр. 54 – 59)
6. *Менабени А. Г.* Методика обучения сольному пению. – М., 1987, (стр. 43 – 59).
7. *Чесноков П. Г.* Хор и управление им. – М., 1961, (стр. 119 – 137).

Приложение к теме № 2 «Виды, направления и формы хорового исполнительства»

ХОРОВЫЕ КАПЕЛЛЫ

«Государственная академическая хоровая капелла России имени А. А. Юрлова»

Александр Александрович Юрлов

История этого прославленного хорового коллектива ведет свой отсчет с первых десятилетий XX столетия. А предыстория началась в 1900 году, когда замечательный певец и регент Иван Юхов организовал любительский хор в подмосковном поселке Щелково. В 1903 году хор перебирается в Москву и начинает работу в храмах, исполняя русскую духовную музыку. Постепенно он завоевывает признание и в свой 10-летний юбилей проводит концерт в Большом зале Московской консерватории. Популярность хора настолько возросла, что крупные звукозаписывающие фирмы заключают с ним долгосрочные контракты, а дискография хора достигает 450 записей.

После революции хор был национализирован, а в 1919 году преобразован в Первый государственный хор, с 1925 года носящий имя М.И. Глинки. На базе этого коллектива в 1942 году была создана Республиканская русская хоровая капелла, которой в разное время руководили Александр Степанов, Константин Лебедев, Александр Преображенский.

С 1958 по 1973 год Капеллу возглавлял народный артист России, лауреат Государственной премии, профессор Александр Юрлов (1927-1973). С именем этого великого русского хормейстера, исключительно самобытного и бескомпромиссного художника-новатора связана всемирная слава Республиканской русской академической хоровой капеллы. Ему обязаны мы блистательным исполнением хоровой классики и триумфальными премьерами сочинений композиторов XX века, таких выдающихся мастеров, как С.Прокофьев (кантата «К 20-летию Октября»), Д.Шостакович («Казнь Степана Разина» и Тринадцатая симфония), В.Рубин (опера «Июльское воскресение»). Яркую страницу в современную музыкальную культуру вписало содружество дирижера с современным классиком Г.Свиридовым, чьи хоровые и ораториальные сочинения («Поэма памяти Сергея Есенина», «Патетическая оратория», Пять хоров на стихи русских поэтов, «Снег идет» на стихи Б.Пастернака, «Курские песни», «Весенняя кантата» на стихи Н.Некрасова, Три хора из музыки к трагедии А.К.Толстого «Царь Федор Иоаннович») открыли новый мир в нашем музыкальном космосе. Г.Свиридов посвятил памяти своего друга и единомышленника хоровой концерт «Памяти А.Юрлова». По глубокому убеждению композитора, «Юрлов вывел отечественную хоровую музыку на мировую во всем ее объеме,

придал ей подлинно мировое звучание. Он сильно двинул вперед все наше исполнительское хоровое искусство, поднял его на новую ступень. Петь сейчас так, как пели до Юрлова, невозможно».
В 1967 году Капелла под управлением Юрлова выступила на Международном фестивале в польском городе Быдгоще с уникальной программой русской духовной музыки, которая вышла на мировую арену, а потом постепенно утвердилась и в отечестве своем. В годы хрущевских гонений на церковь и брежневской стагнации само дело возрождения уникальных памятников русской хоровой культуры XVI–XVIII веков, в том числе музыки петровской эпохи, сочинений Н.Дилецкого, В.Титова, Н.Калашникова, А.Веделя, М.Березовского, Д.Бортнянского можно приравнять к подвигу.
При А.Юрлове Капелла была удостоена звания Академической (1966), награждена Орденом Трудового Красного Знамени (1969), а после кончины мастера в 1973 году Капелле было присвоено имя А.А.Юрлова. В 1997–1998 годах состоялся масштабный Всероссийский хоровой фестиваль «Любовь святая» памяти А.А.Юрлова, на протяжении целого месяца вместивший крупные музыкальные акции — фестивали в 50-ти городах России, конкурсы, научно-практические конференции и «Юрловские чтения».
После кончины А.Юрлова его дело продолжил Юрий Ухов (р. 1937), руководивший коллективом до 1981 года. Ему удалось сохранить творческий потенциал хора и продолжить поступательное движение, решая сложные художественные задачи.
С 1981 года в течение 23 лет Капеллу возглавлял народный артист России, профессор Станислав Гусев (р. 1937). Восприняв художественные заветы и многолетние творческие искания А.А.Юрлова, он продолжил творческую деятельность по ее основным направлениям — русская духовная и народная музыка, отечественная и западная классика.
С 2004 года художественным руководителем и главным дирижером капеллы стал заслуженный деятель искусств России, ученик А.А.Юрлова

Геннадий Дмитряк.
Под его руководством Капелла продолжает развивать традиции, заложенные А.А.Юрловым, исполняя хоровую классику и русскую духовную музыку, а также открывая новые сочинения современных авторов. В списке премьер – «Страстная седмица» Гречанинова, «Светлый гость» Г.Свиридова, «Русский реквием» и 4 симфония А.Чайковского, «Реквием» А.Караманова, «Песни и пляски смерти» М.Мусоргского-А.Ларина, Itaipu Ф.Гласса, Cantico de La pietá А.Абрила и др.Капелла сохраняет свой статус одного из лучших хоровых коллективов России, сотрудничая с такими известными коллективами, как Оркестр Берлинского радио, ГАСО России им. Е.Ф.Светланова, ГСО «Новая Россия», МГАСО п/у П.Когана, Симфонический оркестр Москвы «Русская филармония», Российский государственный симфонический оркестр кинематографии, Симфонический оркестр России, НАОНИ России им. Н.П.Осипова, Камерный оркестр Musica Viva и др. Среди симфонических дирижеров, выступавших с Капеллой — Ю.Башмет, Ю.Симонов, М.Горенштейн, В.Понькин, С.Скрипка, П.Коган, К.Орбелян, В.Вербицкий, Н.Некрасов, Е.Бушков, А.Сладковский, М.Федотов, С.Стадлер, Ф.Штробель, Ю.Франтц, А.Мустонен, Р.Капассо, А.Вакульский и многие другие.
Выступления Капеллы под управлением Геннадия Дмитряка проходили на известных фестивалях — «Пасхальном» В.Гергиева, «Черешневый лес», «Памяти О.Кагана», «Музыкальная осень в Твери», фестивале Ирины Архиповой в Осташкове, хоровых фестивалях в Вильнюсе и Липецке.
Одной из важнейших творческих задач коллектив считает для себя выступления в Большом зале Московской консерватории, представляя слушателям каждые полгода новые программы.
В юбилейном для коллектива 2009 году Капелла подготовила цикл интересных программ, в которых представлена русская духовная музыка (произведения Березовского, Танеева, Рахманинова, Гречанинова, Чайковского), шедевры западноевропейской классики (сочинения Вивальди, Россини, Генделя, «Реквием» Моцарта), лучшие образцы мировой оперной музыки в сотрудничестве с известными певцами. Также организованы юбилейные выступления

коллектива по городам страны под эгидой фестиваля «Кремли России», в рамках которого в Кремлях старинных русских городов проводятся совместные выступления капеллы и местных хоров.
В мае 2009 года Государственная академическая хоровая капелла России была удостоена Первой премии на XXVIII Международном фестивале церковной музыки «Хайнувка-2009» в Белостоке (Польша), получив также престижную премию Председателя Польского телевидения.

«Государственная академическая симфоническая капелла России»

Валерий Полянский.

Коллектив капеллы образован в 1991 году при слиянии Государственного Камерного хора СССР под управлением Валерия Полянского и Государственного симфонического оркестра Министерства культуры СССР, возглавляемого Геннадием Рождественским. Первое выступление Капеллы с исполнением кантаты А.Дворжака «Свадебные рубашки» под управлением Геннадия Рождественского состоялось 27 декабря 1991 года в Большом зале московской консерватории и прошло с выдающимся успехом, который как бы с самого начала задал творческий уровень коллективу; определил его профессиональный класс. В 1992 году Художественным руководителем и главным дирижёром коллектива стал и до настоящего времени остаётся Валерий Полянский.
Симфоническая капелла Полянского объединяет два музыкальных организма, которые, существуя в органическом единстве, в то же время сохраняют определённую творческую автономию (собственные концертные программы, записи, гастрольные планы). Вследствие своей особой «синтетической» структуры, Капелла имеет возможность обращаться ко многим замечательным образцам классической музыки, - мессам и ораториям, реквиемам и кантатам, - предназначенным для исполнения солистами, хором и оркестром.
В программах Капеллы можно видеть такие шедевры мировой музыкальной культуры как мессы Моцарта и Шуберта, Брукнера и Листа, реквиемы Верди, Керубини, Брамса, Моцарта, Дворжака, Бриттена, Шнитке, «Колокола» Рахманинова, «Свадебка» Стравинского, оперы в концертном исполнении и др. Ряд произведений был фактически возвращён Полянским из сценического небытия, благодаря ему широкая публика имела возможность познакомиться со многими новинками современных авторов, в частности, с работами Н.Сидельникова, С.Губайдуллиной, А.Шнитке.
Руководство Капеллой, этим грандиозным музыкальным коллективом, насчитывающим в своих рядах свыше 200 человек, требует, естественно, огромной энергии, воли, твёрдости духа, профессионального мастерства. В российских и зарубежных рецензиях на выступления Капеллы отмечается присущая ей глубина интерпретаторских концепций, высокая ансамблевая культура, безупречное чувство стиля, стройность и логичность звукопостроений.

Государственная Академическая капелла Санкт-Петербурга им. М. И. Глинки

Государственная Академическая Капелла занимает особое место в истории культуры России. Это первое музыкально-профессиональное учреждение. Ровесница Санкт-Петербурга (300-летие города отмечалось в 2003 году). Пережившая со своим городом становление и расцвет, трудности и радости, Капелла стала очагом формирования русской профессиональной музыки. Здесь творили Бортнянский, Глинка, Львов, Балакерев, Римский-Корсаков, Лядов, Аренский, и другие русские композиторы, благородными усилиями и выдающимися достижениями которых были проложены пути развития русской музыки как искусства глубоко национального, самобытного по духу и языку. Именно здесь, в прославленной Капелле, звучали бессмертные творения Чайковского, Рахманинова, Бородина, Мусорского, Глазунова, Шостаковича, Прокофьева, Свиридова...

Но Капелла особенна и тем, что представляет собой уникальное, не имеющее аналогов в мире музыкальное учреждение, объединяющее концертную, музыкально-просветительскую и учебную деятельность. Капелла являет собой замечательный синтез хора, симфонического оркестра, учебного заведения и великолепного зала с органом, что позволяет осуществлять грандиозные творческие замыслы. Известны слова композитора Гектора Берлиоза, посетившего в середине 19 века Санкт-Петербург: "Эта Капелла лучше всех существующих и, может быть, когда-то существовавших подобных учреждений в Европе". Действительно, в конце 19- начале 20 в.в. Капелла становится одним из крупнейших музыкальных центров Европы.

Основой на которой сформировалось это замечательное явление отечественной культуры была Певческая Капелла, ведущая свое начало еще с 1479 года. Тогда по указу Великого князя Ивана III в Москве был учрежден хор государевых певчих дьяков, ставший колыбелью русского хорового искусства. В эпоху Петра I хоровое пение было неотъемлемой частью придворной культуры.

Любое дело начиналось с общего молитвенного пения. Во всех походах, в дни торжеств и будни Петра I сопровождали "Певчие дома его Величества" - так именуются в документах начала века государевы певчие дьяки. Царь оказывал большое внимание своей певческой братии. Много времени проводил в их обществе, заботился об их быте, сам следил за своевременным пополнением творческого состава и нередко принимал участие в пении, исполняя партию баса. Сопровождал Петра I хор и в мае 1703 г., когда в устье Невы были положены первые камни в основание новой столицы русского государства. Гром орудийных салютов, возвестивших о рождении Санкт-Петербурга, слился в тот день со здравицей во славу новой русской столицы, которую пели 28 придворных певчих. Так начала свою биографию Капелла Санкт-Петербурга.

"Капелией придворных певчих" или "придворной Капелией" хор стали называть во времена царствования Елизаветы Петровны. Это слепок с названия вокально-инструментальных коллективов, служивших при европейских дворах. Несколько позже, в 1763 г. при Екатерине II, за ним закрепилось название "Придворная певческая Капелла".

Жизнь Капеллы XVIII столетия является наглядным отображением европейской

ориентации государственного управления России. Стремительно увеличивается количество придворных певчих. Если в 1743 г. в состав придворного хора входило 37 певчих, то в 1748 г. - их 57, а в 1764 - 72 человека (40 взрослых, 31 малолетних певчих и 1 уставщик). Постепенно меняется и расширяется репертуар хора, а также сфера его исполнительской деятельности. Елизавета Петровна ревностно относилась к церковной службе и испытывала большое удовольствие от церковной музыки, которой была обучена с юности. Во дворце кроме небольшой придворной капеллы недалеко от апартаментов императрицы находилась еще для ежедневных служб вторая маленькая капелла. В ней имелся особый пульт, за которым императрица участвовала в пении вместе с женским хором. Желая сохранить стиль русской духовной музыки, она не разрешала во вновь сочиненных духовных песнопениях смешения с итальянским стилем, так активно внедряющимся в придворную музыку России. Но вместе с тем, со времен Елизаветы придворный хор начинают использовать в театральных постановках и камерном музицировании. Впервые придворные церковные певчие были введены в два хора итальянской оперы "Климентина", поставленной по случаю коронации императрицы Елизаветы в 1742 году. В начале 50-х годов в день рождения Елизаветы Петровны хор придворных певчих выступает при дворе уже с исполнением итальянской музыки.

При Екатерине II в Россию для руководства итальянской оперой были приглашены итальянские композиторы - Сарти и Галуппи, которые стали сочинять также произведения духовной музыки для православной церкви на славянские тексты в итальянском стиле. Обучение "итальянскому" пению заняло прочные позиции в Певческой Капелле. Мастерство придворных певчих, соединяющих традиционную церковную и итальянскую манеру пения, восхищала многих, особенно иностранцев. По словам Иоахима Штернберга - немецкого путешественника, "Это пение проникает до глубины души: невольно чувствуешь благословение и побуждение к прославлению Высочайшего Существа.

Творческий облик Капеллы всегда определяли выдающиеся личности ее художественных руководителей. В начале творческого пути управление Капеллой в течении нескольких десятилетий осуществляли итальянские маэстро Балтазар Галуппи (учитель Бортнянского), Томазо Траэтта, Джованни Панзиэлло (сочинивший здесь своего знаменитого "Севильского цирюльника").

В дальнейшем с историей Придворной Певческой Капеллы, в значительной степени определившей ее творческую судьбу, связана деятельность Дмитрия Бортнянского - "Русского Моцарта", самой авторитетной фигурой в музыкальном мире России того времени. Руководя Капеллой с 1796 по 1825 годы, он смог создать хор, ставший славой и гордостью отечественной музыкальной культуры. Созданные им произведения для хора подняли на необычайную высоту авторитет русской певческой культуры. Роберт Шуман после посещения Санкт-Петербурга отмечает: "Капелла - самый прекрасный хор, который нам приходилось слышать: басы временами напоминают звуки органа, а дисканты звучат волшебно..."

Высокие традиции Певческой Капеллы, заложенные Бортнянским, были успешно продолжены впоследствии А.Ф. Львовым, руководившим Капеллой с 1836 по 1861 года, М.И. Глинкой, проработавшим несколько лет капельмейстером хора и хормейстером Г.Я. Ломакиным. С 1861 по 1883 годы управляющим Капеллы становится Н.И. Бахметьев, большой знаток традиций русского церковного пения. При нем по сути завершилось создание Придворной Певческой Капеллы, которая имела в своем составе большой хор, участвовавший в церковных службах, открытых концертах и оперных спектаклях, музыкальную школу, регентские курсы, оркестр и небольшой концертный зал.

XIX век оказался очень плодотворным для Капеллы. Ораториальная форма занимает значительное место в репертуаре хора: "Времена года" и "Сотворение мира" Гайдна, "Реквием" Моцарта, "Мессия" Генделя, "Мессы" и "Реквием" Керубини, "Месса до-мажор" и Девятая симфония Бетховена, "Реквием" Берлиоза... Предметом особой гордости является событие 26 марта 1824 года, когда одно из лучших произведений Бетховена "Торжественная Месса" (Missa solemnis), по просьбе самого композитора было впервые исполнено на сцене Капеллы. Но постоянное место в репертуаре хора имеет духовная музыка. "... Нигде в мире нельзя было услышать нечто подобное, - читаем мы в публикациях того времени. - Поражались стройности пения в особенности приезжие иностранцы, и даже папский нунций нашел, что наши

придворные певчие поют лучше, чем папские певчие в Сикстинской Капелле".

Десятилетие 1883 - 1893 г.г. в истории Придворной Капеллы стало этапным Перемены, возникшие со вступлением на престол Александра III, коснулись и Придворной Капеллы. Бахметьев получил отставку. Положение и штаты ее были выработаны вновь. Начальником был назначен граф С.Д. Шереметьев, управляющим - М.А. Балакерев, заместителем - Н.А. Римский-Корсаков. Это время знаменательно не только интенсивной концертной деятельностью, подготовкой целой плеяды талантливых учеников, впоследствии композиторов и дирижеров, чьим творчеством по праву гордится русское музыкальное искусство. Благодаря значительным усилиям администрации, в 1886 - 1889 годах по проекту архитектора Л.Н. Бенуа был кардинально реконструирован комплекс зданий Капеллы, не изменивший своего облика по сей день.

Здание Капеллы располагается в центе Санкт-Петербурга на левом берегу Мойки, прекрасно вписывается в панораму Дворцовой площади. Императорская Придворная Певческая Капелла поселилась здесь в 1808 году, когда "Высочайшим указом" Александра I дом был приобретен казной для "устройства в нем придворных певчих". Капелла в ту пору представляла собой совокупность нескольких корпусов: 3 этажного центрального, занимаемого малолетними певчими, жилых флигелей на Мойке и Б. Конюшенной (построенных архитектором Ю. Фельтеном для себя, поскольку он был владельцем этого дома с 1773 по 1784 года), служебных помещений. Собственного концертного зала Капелла не имела. Лишь в 1830 году был возведен небольшой концертный зал, просуществовавший до 80-х годов прошлого века и немало послуживший прославлению хорового искусства Капеллы. Обветшавшие здания Капеллы после значительных усилий руководства было решено ставить на капитальный ремонт. Из письма графа С.Д. Шереметьева статс-секретарю Н.С. Петрову: "Государь Император при последнем своем посещении Придворной Капеллы в феврале сего года Высочайше повелел соизволить приступить к перестройке зданий Капеллы, начиная с сооружения Концертного зала". В 1886 году на конкурсной основе "Высочайше соизволил одобрить проект академика Бенуа, повелев: приступить ныне же к осуществлению этого проекта". Леонтий Николаевич Бенуа был не только автором проекта перестройки зданий Капеллы, но и практически в течении трех лет осуществлял руководство возведением и отделкой корпусов, выполнял эскизы интерьеров мебели, фурнитуры и вел документацию по строительству. Центральное место в архитектурной композиции Капеллы занимает Концертный зал. К его созданию архитектор отнесся с огромным вниманием. Несомненно, зал стал одной из главных удач строителя Капеллы не только по внешнему убранству, но и по своим акустическим характеристикам. Проблема "хорошего резонанса чрезвычайно занимала архитектора. Используя эффект скрипичной деки в соотношении пола и потолка, использование железных ферм, что по тем временам было чрезвычайно смелым решением, строительные материалы, вплоть до обивки буковых стульев, были тщательно продуманы.

Время доказало правоту архитектора. За залом Капеллы установилась репутация отличного, а по некоторым отзывам и идеального в акустическом отношении зала. Проектируя концертный зал Л. Бенуа планировал установку органа в нем. Однако, по ряду причин архитектору не удалось осуществить свой план. Лишь в 1927 году был установлен орган, перенесенный из Голландской реформаторской церкви. Инструмент удачно вписался в интерьер и акустику зала: он был установлен на месте предназначенном для органа архитектором, а построен в 1891 году фирмой "E. F. Walcker".

Не ослабевает творческая активность Капеллы и после Октябрьской революции. Переименованная в 1918 году в Петроградскую хоровую Академию, а в 1922 году в Ленинградскую Государственную Академическую Капеллу, она продолжает деятельность по пропаганде музыкальной классики. Исполняются Месса h-moil и "Страсти по Матфею" Баха, "Осуждение Фауста" Берлиоза, Реквием Брамса, "Колокола" Рахманинова, Вторая симфония Малера, "Орфей" Монтеверди, Реквием Брамса, "По прочтению псалма" Танеева, "Легенда о Святой Елизавете" Листа. Важное место в репертуаре хора занимают и произведения современных композиторов. Звучат "Антигона" и "Царь Давид" Онеггера, "Свадебка" и "Царь Эдип" Стравинского, "Песни Гурре" Шенберга, хоря Р. Штрауса и Хиндемита, Чеснокова и Коваля, Давиденко и Богданова.

Художественный руководитель и главный дирижер М.Г. Климов, отдавший Капелле 15 лет своего неустанного труда, сыграл большую роль в истории жизни хора. В период его руководства Капелла приумножила свои достижения. Это подтвердили триумфальные гастроли Капеллы в 1928 году в крупнейших городах Латвии, Германии, Швейцарии и Италии. Берлинская газета "Берлинер вестен" в те дни писала: "... не будет преувеличением, если причислить Российский государственный хор к лучшим хорам мира". Греческий дирижер Д. Митропулос в 1933 так отзывался о хоре: "Не только никогда не слыхал ничего, подобного исполнению Капеллы, но и не представлял, чтобы хор мог так петь. Капелла - восьмое чудо в мире".

Не останавливается деятельность Капеллы и в годы Великой Отечественной войны. Эвакуированный в 1941 году в город Киров, хор выступал в воинских частях, в госпиталях, на заводах и фабриках, выступал с концертами в городах Поволжья, Сибири, Средней Азии.

В послевоенные года Капелла вернула слушателям такие шедевры мировой и русской классики, как "Реквием" Моцарта, "Самсон" Генделя, "Времена года" Гайдна, "Весна" Рахманинова, "Москва" Чайковского, "Иоан Дамаскин" Танеева.

В разные годы хором руководили такие выдающиеся музыканты, как А.В. Свешников, Г.А. Дмитриевский, А.И. Анисимов, Е.Г. Кудрявцева, Ф.М. Козлов, внесшие свой вклад в работу коллектива. На высоких традициях Капеллы воспитывались и продолжают воспитываться поколения лучших отечественных хоров. Здесь получили музыкальное воспитание А.В. Александров, В.А. Дранишников, А.Г. Фляркoвский, А.С. Дмитриев, В.А. Чернушенко, А.А. Юрлов, Д.Г. Китаенко, В.А. Атлантов и многие другие.

К сожалению, после1917 года Капелла как единое учреждение постепенно подверглось распаду: симфонический оркестр был передан в ведение Филармонии, регентские классы прекратили свое существование сразу после революции, хоровое училище было выведено из состава Капеллы в 50-х годах. Это отрицательно сказалось на реализации огромных творческих возможностей Капеллы и на подготовке музыкальных кадров.

В 1974 году руководителем Капеллы становится Владислав Чернушенко. С его приходом начинается новый этап в творческой деятельности Капеллы, связанный, прежде всего, с возрождением ее исконных исторических традиций. В короткие сроки хор под его руководством воссоздает свою прежнюю форму и возвращается в число лучших хоровых коллективов мира. С 1991 года начал вновь функционировать симфонический оркестр Капеллы. На очереди возвращение под крышу Капеллы хорового училища.

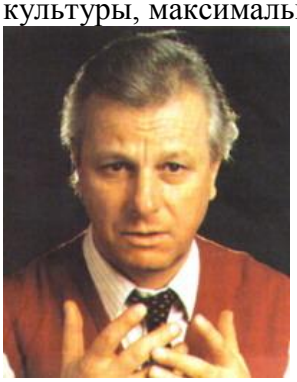
Возрождение хора соединилось с возрождением русской духовной музыки, в советское время, в силу "идеологизации" культуры, находившейся под запретом. Благодаря В. Чернушенко в репертуар хора возвращен ценнейший пласт отечественной культуры - творения русской духовной музыки. "Литургия" и "Всенощная" Чайковского, "Всенощное бдение" Рахманинова, "Страстная седмица" Гречанинова, хоровые сочинения Березовского, Бортнянского, Архангельского, Чеснокова. Исполнение Хором Капеллы духовных песнопений XV - XVII в.в. (впервые за два столетия) можно отнести к открытию мирового масштаба, подобное открытию шедевров древнерусской иконописи или древнерусской литературы. Красоту и богатство русской певческой культуры демонстрируют партесные концерты XVII - XVIII в.в., канты петровской эпохи, хоровые обработки русской народной песни. Капелла заботливо сохраняет и восстанавливает "золотой фонд" своего классического репертуара. Реквием Мо царта, Девятая симфония Бетховена, Реквием Верди, "Страсти по Иоанну" Баха, Большая месса Моцарта, "Иоанн Дамаскин" Танеева, "Колокола" Рахманинова, "Москва" Чайковского - эти творения мастеров прошлого и сегодня в репертуаре коллектива. Творческая направленность работы коллектива строиться с учетом широкого профиля деятельности Капеллы, которая на протяжении всей своей долгой истории была ансамблем, с равным мастерством исполнявшем крупные кантатно - ораториальные сочинения с сопровождением оркестра, произведения для хора a capella, симфонические произведения. Такой многоплановый диапазон репертуара стал возможным с восстановлением деятельности симфонического оркестра в 1991 г. (главный дирижер - Александр Чернушенко).

Программы творческих коллективов Капеллы насыщены и интересны: "Кармина Бурана" Орфа, симфония № 3 "Кад" Бернстайна, концертное исполнение опер "Алеко" и "Виринея"

Слонимского, сочинения Чайковского, Прокофьева, Шостаковича, современных русских композиторов Свиридова, Тищенко, Фалика. Восстановлены после забвения Музыка на коронацию Наполеона в 1804 - "Торжественная месса" Панзиелло, историческое представление "Начальное управление Олега", либретто которого написала Екатерина II на музыку Е. Пашкевача, Д. Сарти, К Коноббио (авторская редакция В.А. Чернушенко).

Высокий исполнительский уровень мастерства, разнообразный репертуар позволяют Певческой Капелле и симфоническому оркестру Капеллы много и усиленно гастролировать. Искусству Капеллы рукоплескали почти во всех странах Европы, Японии, Корее. В последние годы усиленно осуществляется возрождение Капеллы как одного из центров европейской музыкальной культуры. На сцене Концертного зала Капеллы выступают выдающиеся инструменталисты, певцы, дирижеры современности. Орган Капеллы по праву считается из лучших в Европе и привлекает лучших органистов мира. В Капелле проводятся Международные музыкальные фестивали, многие из которых стали традиционными: "Фестиваль органной музыки", "Шубертиады", "Невские хоровые ассамблеи", "Финно-российский музыкальный фестиваль", "Просто друзья" и другие. С каждым годом все большее количество музыкальных коллективов и солистов принимают в них участие.

В 2003 году Капелла Санкт-Петербурга отпраздновала свое 300-летие. Прожита долгая, интересная, полезная жизнь. Ее история - это история российского музыкального иск усства. Ее настоящее устремлено к максимальной реализации богатейших творческих ресурсов, уверенному претворению своих творческих намерений. История Капеллы, по сути, есть история зарождения, становления и развития отечественной музыкальной культуры. Вот уже около трех столетий, Капелла, отражая и в значительной степени формируя лицо русско-европейского Петербурга, оказывает огромное влияние на пути развития русской музыки. И сегодня, в начале XXI века, руководимая Народным артистом, Лауреатом Государственных премий, профессором В.А. Чернушенко, Капелла продолжает нести высокие традиции и славу русской музыкальной культуры, максимально реализовывая богатейшие творческие планы.



Владислав Чернушенко

Вот уже несколько столетий первый русский государственный хор не перестает удивлять всех своим пением.

"...Нигде в мире нельзя было услышать подобное, - читаем мы в публикациях 18 века, - поражались стройности пения в особенности приезжие иностранцы. И даже папский нунций нашел. Что наши придворные певчие поют лучше, чем папские певчие в Сикстинской Капелле".

"...Не только никогда не слыхал ничего, подобного исполнению Капеллы. Но и не представлял, чтобы хор мог так петь. Капелла - восьмое чудо в мире" - в начале 20 века восторгается греческий дирижер Д. Митропулос. И вот что пишут в конце 20 века: "...Хор совершенен! При таком количестве солистов, казалось бы, невозможно достичь единого хорового звука. Дирижер Чернушенко соединяет всех в одно целое и создает прекрасное пение. Иногда вы слышите звуки величественного органа, а потом совершенный ансамбль из струнных инструментов. В хоре есть бас, который звучит просто как контрабас, от которого ваш живот начинает вибрировать вместе с ним, а альт - это настоящий альт со всеми присущими ему глубокими тонами".

Певческая Капелла Санкт-Петербурга ведет свою историю с 1479 года, когда по указу великого князя Ивана III в Москве был учрежден хор Государевых Певчих дьяков, ставший первым профессиональным хором России и колыбелью русского хорового искусства. В 1701 году хор переименовался в Придворный хор, а в 1703 году принимает участие в торжествах по

случаю закладки Императором Петром I новой российской столицы. С тех пор хор обретает свой Певческий Дом в Санкт-Петербурге.

Творческий облик Капеллы всегда определяли выдающиеся личности ее художественных руководителей. Среди них выдающиеся музыканты России: М. Ф. Полторацкий, М. Березовский, Д. С. Ботнянский, М. И. Глинка, А. Ф. Львов, Г. Я. Ломакин, М. А. Балакирев, Н. А. Римский-Корсаков, М. С. Ляпунов, А. С. Аренский, М. Г. Климов, А. В. Свешников, Г. А. Дмитревский, А. И. Анисимов, Е. П. Кудрявцева, Ф. М. Козлов, В. А. Чернушенко. Здесь получили музыкальное воспитание А. В. Александров, В. А. Дранишников, А. Г. Флярковский, А. С. Дмитриев, А. А. Юрлов, Д. Г. Китаенко, В. А. Атлантов и многие, многие другие.

Последние два десятилетия в жизни Певческой Капеллы ознаменованы новым подъемом исполнительской и концертной жизни. В 1974 году Художественным руководителем и главным дирижером Капеллы становится В.А.Чернушенко. Являясь воспитанником Капеллы, он вернулся в родной дом высококлассным профессионалом для того, чтобы своим талантом, страстным творческим горением поднять хор Капеллы по "лестнице времени" на новый виток.

В репертуар возвращен ценнейший пласт отечественной культуры - творения русской духовной музыки. Вновь зазвучали хоровые сочинения Березовского, Бортнянского, Архангельского, Чеснокова, "Литургия" и "Страстная седмица" Гречанинова, "Всенощное бдение" Рахманинова. Впервые за два столетия были исполнены песнопения XV-XVII веков. Красоту и богатство русской певческой культуры демонстрируют партесные концерты XVII-XVIII веков, канты петровской эпохи, хоровые обработки русской народной песни. С восстановлением деятельности симфонического оркестра Капеллы в 1991 году, на афишах города все чаще стали появляться названия крупных произведений, как Реквием, Большая месса Моцарта, Магнификат, Месса си минор Баха, Симфония N 9, Месса До мажор Бетховена, Реквием Верди, Кантаты "Москва" Чайковского и "Иоанн Дамаскин" Танеева, концертное исполнение опер Рахманинова "Алеко", Слонимского "Виринея". Восстановлены после забвения Музыка на коронацию Наполеона в 1804 году - "Торжественная месса" Паизиелло, Историческое представление "Начальное управление Олега", либретто которого написала Екатерина II на музыку В. Пашкевича, Д. Сарти, К. Коноббио (авт. редакция В. А. Чернушенко).

Высокий уровень исполнительского мастерства, многообразный репертуар привлекают внимание слушателей разных стран мира, что позволяет коллективу с большим успехом гастролировать и выступать в лучших залах Европы.

История

1476, указом Ивана III образован *Хор Государевых певчих дьяков* в Москве.

1479, к Хору Государевых певчих дьяков добавлены малолетние певчие.

12 августа 1479 Хор государевых певчих дьяков участвует в освящении первого каменного храма Московского кремля — Успенского собор.

1564, Хор государевых певчих дьяков участвует в закладке Никитского собора Никитского монастыря.

2 мая 1703 певчие участвуют в молебне по случаю взятия шведского города Ниеншанц.

16 мая 1703Хор государевых певчих участвует в торжественном богослужении, посвящённом закладке Санкт-Петербурга.

1810, Капелла располагается в комплексе зданий на наб. р. Мойки, 20, перестроенных в 1886—1889 по проекту Л. Н. Бенуа. Концертный зал Капеллы считается одним из лучших в Европе по своей акустике.

1816, директор Капеллы получает право осуществлять цензуру на издание и исполнение русской духовной музыки.

В 1856 при Капелле открыты регентские, а в 1858 инструментальные классы, на основе которых в 1946 создано Хоровое училище. В числе педагогов Капеллы до начала XX в.: М. Глинка, Г. Ломакин, Н. Римский-Корсаков, А. Лядов, А.И. Соколов.

1920, в хор Капеллы, изначально состоявший из мужчин и мальчиков, введены женские голоса, а в Хоровое училище в течение нескольких лет принимали девочек.

1944, часть эвакуированных воспитанников Капеллы переехала в Москву, где на их основе создано Московское хоровое училище (ныне Академия хорового искусства имени А. В. Свешникова).

1954, Капелле и Хоровому училищу при ней присвоено имя Глинки. С 1955 Хоровое училище и его хор мальчиков являются самостоятельной организацией (с 1986 по адресу Мастерская ул., 4).

1991, при Капелле создан симфонический оркестр (художественный руководитель и главный дирижёр — Александр Чернушенко).

Названия

- Хор Государевых певчих дьяков (с1476)
- Придворный хор (с 1701)
- Императорская Придворная певческая капелла (с 15 октября 1763)
- Петроградская Народная хоровая академия (с 3 августа 1918)
- Петроградская Государственная академическая капелла (с 19 октября 1922)
- Ленинградская Государственная академическая капелла (с 26 января 1924)
- Ленинградская Государственная академическая капелла имени М. И. Глинки (с 27 мая 1954)
- Певческая капелла Санкт-Петербурга (с 6 июня 1991)
- Государственное учреждение культуры «Государственная академическая капелла Санкт-Петербурга»

Управляющие капеллой до революции

- Полторацкий Марк Федорович (1763 — 24 апреля 1795)
- Бортнянский Дмитрий Степанович (11 ноября 1796 — 27 сентября 1825)
- Дубянский Дмитрий Михайлович (15 октября 1825— 12 декабря 1825)
- Львов Фёдор Петрович (20 марта 1826—1836)
- Львов Алексей Фёдорович (1837—1861)
- Бахметев Николай Иванович (1861—1883)
- Балакирев Милий Алексеевич (1883—1894)
- Аренский Антон Степанович (1895—1901)
- Смоленский Степан Васильевич (1901—1903)
- Кленовский Николай Семёнович
- Соловьёв Николай Феопемптович (1906–1912)
- Гроздов Христофор Николаевич

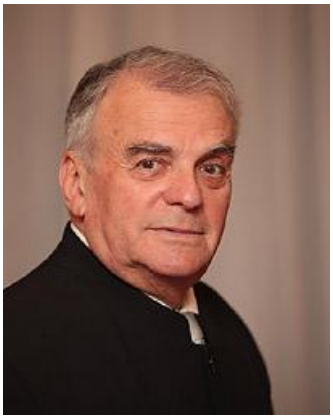
Художественные руководители Капеллы в XX в.

- Смирнов Степан Александрович (1878—1903)
- Богданов Палладий Андреевич (1903—1919)
- Климов Михаил Георгиевич (1919—1935),
- Данилин Николай Михайлович (1936—1937),
- Свешников Александр Васильевич (1937—1941),
- Кудрявцева Елизавета Петровна (1935—1936, 1941—1944, 1953—1955),

- Дмитревский Георгий Александрович (1944—1953),
- Анисимов Александр Иванович (1955—1965),
- Минин Владимир Николаевич (1965—1967),
- Козлов Фёдор Михайлович (1967—1972),
- Михайлов Авенир Васильевич (1972—1974),
- Чернушенко Владислав Александрович (с 1974 по наст. вр.)

.«Государственный академический русский хор имени А.В. Свешникова»

(На фото 26 февраля 1937 г. Первый концерт «Госхора СССР». Колонный зал Дома Союзов. Дирижер А.В. Свешников.).



Александр Васильевич Свешников **Борис Григорьевич Тевлин**

История этого хора насчитывает более семи десятилетий, он является национальным достоянием России, подлинной легендой мирового хорового исполнительства. Трудно переоценить творческий вклад прославленного коллектива в дело сохранения вековых певческих традиций Отечества.
Дата создания Государственного хора СССР – 1936 год; коллектив возник на базе вокального

ансамбля Всесоюзного радиокомитета, основанного Александром Васильевичем Свешниковым в 1928 году. Подлинно судьбоносными для «Госхора» были годы художественного руководства Николая Михайловича Данилина, корифея русского хорового искусства. Заложенные великим дирижёром профессиональные основы предопределили пути творческого развития Хора на многие десятилетия вперёд.

С 1941 года во главе коллектива, получившего наименование «Государственный хор русской песни», вновь встаёт Александр Васильевич Свешников. Благодаря его многолетнему подвижническому труду русская песня зазвучала в полный голос во многих странах мира. Продолжалась работа над интерпретацией шедевров отечественной и мировой классики, сотрудничество с композиторами-современниками, среди которых Д. Шостакович, В. Шебалин, Ю. Шапорин, З. Кодаи, Е. Голубев, Р. Щедрин, Р. Бойко, Г. Свиридов и др. В числе выдающихся дирижёров, работавших с Государственным хором в ту эпоху – Игорь Маркевич, Янош Ференчик, Натан Рахлин, Евгений Светланов. Среди поистине огромного количества фондовых записей коллектива особое место занимает вышедшая в 1966 году грамзапись «Всенощного бдения» С. Рахманинова, удостоенная множества международных наград.

В 1955 году коллективу было присвоено звание «академический», он был переименован в «Государственный академический русский хор СССР».

После кончины Александра Васильевича Свешникова во главе легендарного хора находилась плеяда талантливых музыкантов, перед которыми стояла задача сохранить высокие исполнительские традиции коллектива. Активной работой по расширению певческого репертуара, многочисленными концертами и студийными записями было ознаменовано художественное руководство Игоря Германовича Агафонникова (1980 – 1987), Владимира Николаевича Минина (1987 – 1990). В непростое время крутых перемен руководил Госхором Евгений Сергеевич Тытянко (1991 – 1995). Благодаря его самоотверженному труду удалось не только сохранить уникальный коллектив, но и продолжить активный творческий процесс. Именно в период руководства Тытянко Государственному хору было присвоено имя А.В. Свешникова (1992). С 1995 по 2007 год коллективом руководил Игорь Иванович Раевский, один из учеников А.В. Свешникова по Хоровому училищу.

С 2008 года Художественный руководитель «Госхора» – известный хоровой дирижёр Борис Григорьевич Тевлин, творческое кредо которого – органичное сочетание классических традиций и смелого новаторства, а первостепенная задача – возвращение коллектива в «элитный певческий дивизион» российского искусства.

За прошедшие полтора года «Госхор им. А.В. Свешникова» под управлением профессора Б.Г. Тевлина участвовал в Международных фестивалях: «Памяти Т. Хренникова» (Липецк), «Апрельская весна» (КНДР), «Фестивалях симфонических оркестров мира» (2008, 2009 гг.; дирижёры В. Гергиев, М. Плетнёв); «Всероссийском фестивале хоровой музыки в Кремле»; в концертах в Большом зале Московской консерватории в рамках фестивалей: «Русская зима», «Памяти Олега Янченко», «Шнитке и его современники».

Художественные руководители:
Александр Васильевич Свешников
Николай Михайлович Данилин
Игорь Германович Агафонников
Владимир Николаевич Минин
Евгений Сергеевич Тытянко
Игорь ИвановичРаевский
Борис Григорьевич Тевлин

Академический большой хор «Мастера хорового пения» Российского Государственного музыкального телерадиоцентра

«Академический Большой Хор - один из лучших хоровых коллективов нашей страны. Каждая встреча с этими прекрасными музыкантами приносит мне большую радость».

Дмитрий Шостакович.

Художественный руководитель – Заслуженный деятель искусств России, профессор **Лев Конторович**

Коллектив был создан в 1928 году. Его организатором и первым художественным руководителем был выдающийся мастер хорового искусства А.В.Свешников. Долгие годы Большой хор был одним из самых известных коллективов Всесоюзного радио и Центрального телевидения. В разное время им руководили Н.С.Голованов, М.И.Кувыкин. С 1952 по 1983 гг. хор возглавлял народный артист СССР, профессор К.Б.Птица, с 1983 по 2008 гг. — народная артистка СССР, профессор Л.В.Ермакова. Под их руководством хор завоевал репутацию одного из лучших коллективов страны. За 80 лет хор исполнил более 5000 произведений — опер, ораторий и кантат русских и зарубежных композиторов, произведений a cappella, народных песен, духовной музыки. Многие из них записаны на радио, составляя «золотой фонд» отечественной звукозаписи, а также получили признание за рубежом (Grand Prix конкурса грамзаписей в Париже и «Золотая медаль» в Валенсии, Испания).

В исполнении Большого хора впервые прозвучали многие хоровые произведения отечественных композиторов: Прокофьева, Шостаковича, Щедрина, Хачатуряна, Тактакишвили, Агафонникова, Кикты и др.

С коллективом сотрудничали и сотрудничают И.Архипова, А.Гаук, Н.Гедда, Д.Китаенко, Т.Курентзис, В.Маторин, Е.Нестеренко, Е.Образцова, М.Плетнев, С.Рихтер, Г.Рождественский, М.Ростропович, Е.Светланов, З.Соткилава, В.Федосеев и многие другие выдающиеся музыканты.

С 1996 года хор входит в состав Российского государственного музыкального телерадиоцентра. В 2005 году в Академический Большой хор (получивший название «Мастера хорового пения») на должность художественного руководителя также был приглашен заслуженный деятель

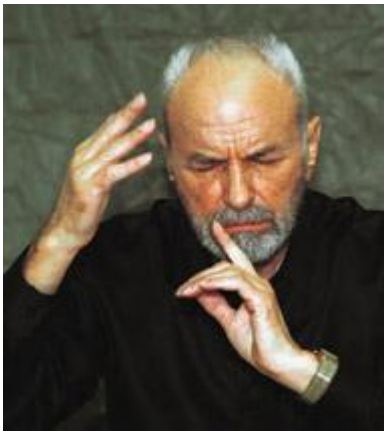
искусств России, профессор Лев Конторович, учившийся у К.Птицы и Л.Ермаковой в Московской консерватории в 1960-х годах и принявший у них своеобразную творческую эстафету. Л.Конторович и обновленный состав Академического Большого хора успешно продолжают традиции, заложенные их предшественниками в предыдущие три четверти века. Само название — «Мастера хорового пения» — предопределило профессионализм, высокий исполнительский уровень, исключительную оперативность и универсальность коллектива, где каждый артист может выступать и как участник хора, и как солист.
«Мастера хорового пения» дебютировали в ноябре 2005 г. исполнением Реквиема Верди. В последующие годы коллектив подготовил программы из произведений Шарпантье, Моцарта, русской духовной музыки; участвовал в исполнении Реквиема В.А.Моцарта в Москве и Казани (к 250-летию со дня рождения композитора), кантаты Д.Шостаковича «Антиформалистический раёк» (к 100-летию со дня рождения композитора), мировой премьере сценической версии оратории С.Прокофьева «Иван Грозный» на XII Международном фестивале хоровой и колокольной музыки им. Е.Колобова в Ярославле; исполнил Хоровую литургию Р.Щедрина «Запечатленный ангел» на фестивале, посвящённом 75-летию композитора.
Сегодня в репертуаре коллектива немало шедевров хорового, симфонического, оперного и кантатно-ораториального жанров: Месса си минор и «Страсти по Иоанну» И.С.Баха, «Мессия» Генделя, мессы и Реквием Моцарта, финал 9-й симфонии Бетховена, Реквием Форе, «Рай и Пери» Шумана, «Кармина Бурана» и «Катулли Кармина» Орфа, «Иоанн Дамаскин» Танеева, «Всенощное бдение», «Литургия Св. Иоанна Златоуста» и «Весна» Рахманинова, «Прометей» Скрябина, «Александр Невский» и «Иван Грозный» Прокофьева, «Курские песни», «Пушкинский венок», «Весенняя кантата» Свиридова; духовные сочинения Архангельского, Бортнянского, Кастальского, Чайковского, Чеснокова, хоры и сцены из опер Верди, Глинки, Мусоргского, Рахманинова, Чайковского и мн.др.
Коллектив исполняет и современную музыку, участвует в различных фестивалях («Весна в России», «Территория» и др.). Дважды (в 2005 и 2008 гг.) хор выступил в московских концертах знаменитого итальянского композитора и дирижёра Эннио Морриконе.
«Мастера хорового пения» выступают в лучших залах Москвы и других городов России, с успехом гастролировали за рубежом (Болгария, Италия, Испания, Южная Корея, Япония и др.). В сентябре 2008 г. «Мастера хорового пения» приняли участие в концертном исполнении на сцене Концертного зала им. Чайковского оперы Беллини «Капулети и Монтекки» в рамках абонемента №1 МГАФ «Оперные шедевры» и, по отзывам прессы, «стали достойными партнерами звёздному составу солистов» («Российская газета»).

Московская хоровая капелла мальчиков

Московская хоровая капелла мальчиков создана в 1957 году Вадимом Судаковым при участии педагогов и музыкантов Московского педагогического института им. Гнесиных. В 1972- 2002 гг. его возглавляла Н. Камбург. В настоящее время капеллой руководит Л. Баклушин, ученик Н. Камбург.
На сегодня капелла является одним из немногих детских музыкальных коллективов России, осуществляющих подготовку мальчиков с 6 до 14 лет в лучших традициях русского классического хорового искусства.
Детский коллектив капеллы - лауреат и дипломант многих международных и отечественных фестивалей и конкурсов. Солисты капеллы участвовали в постановках опер "Кармен" Бизе, "Богема" Пуччини, "Борис Годунов" Мусоргского, "Боярыня Морозова" Щедрина. Репертуар концертов коллектива включает русскую, американскую, европейскую классику, произведения современных российских композиторов, духовную музыку, русские народные песни.
Ежегодно капелла дает более сорока сольных концертов, регулярно выступает в Большом зале Московской консерватории, Концертном зале имени П.И. Чайковского Московской государственной филармонии, в Кремле. Коллектив работал с такими известными дирижёрами, как С. Одзава, Г. Рождественский, В. Полянский, Т. Курентзис, М. Горенштейн.
За полвека хор вырос и приобрел репутацию высокопрофессионального коллектива в России и за рубежом. Капелла гастролировала во Франции, Германии, Италии, Бельгии, Нидерландах, Южной Корее, Канаде. Наибольшую известность и популярность приобрела программа "Christmas Around the World", которую более десяти лет капелла исполняет в американских штатах накануне Рождества.
В 1995 г. коллектив выступал перед членами королевской семьи Великобритании в "Albert Holl", в 1999 г. - в Белом доме перед Президентом США с частным рождественским концертом. В 1996 в США вышел первый компакт-диск капеллы "The Moscow Boys Choir", в 1999-м - второй CD "The Moscow Boys Choir", в 2005 году в Америке выпущены CD "Crescendo" и DVD-диск с записью концертной программы "Christmas Around The World". В 2006 в России вышел CD-диск "Ты река ли моя, реченька".

КАМЕРНЫЕ ХОРЫ

Московский государственный академический камерный хор



Владимир Минин

Один из лучших хоровых коллективов мира — Московский государственный академический камерный хор — был создан в 1972 г. Народным артистом СССР, лауреатом Государственной премии СССР, профессором Владимиром Николаевичем МИНИНЫМ, который является его бессменным художественным руководителем и дирижером.

Репертуар коллектива включает в себя русскую народную и классическую музыку, западноевропейскую классику, произведения композиторов XX века. Многие выдающиеся мастера — Свиридов, Щедрин, Гаврилин — писали для Хора и посвящали ему свои произведения.

Именно благодаря В.Н. Минину и его Хору возродились на мировом исполнительском уровне не звучавшие долгие десятилетия духовные произведения русских композиторов: Рахманинова («Всенощное бдение», «Литургия Святого Иоанна Златоуста»), Чеснокова, Струмского, Гречанинова.

Сценическими партнерами коллектива являются выдающиеся исполнители — И.Архипова, Е.Образцова, А.Ведерников, Е.Нестеренко, З.Соткилава, В.Спиваков, Ю.Башмет, М.Плетнев, В.Федосеев, Ю.Темирканов, М.Горенштейн, С.Сондецкис и другие, лучшие симфонические и камерные оркестры.

Значительными событиями последних лет стали премьеры в России сочинений Г.Свиридова «Песни безвременья» (2003), Г.Канчели «Little Imber» (2004) и «Amao Omi» (2007), В.Дашкевича «Семь зарниц Апокалипсиса» (2006). В 2006 г. Публике была представлена программа американской музыки (дирижер Гилберт Сили), куда вошли джазовые композиции, музыка Бродвея, негритянские спиричуэлс.

В марте 2005 г. Хор совместно с Российским Национальным оркестром под управлением М.Плетнева впервые в Лондоне исполнил две кантаты С.Танеева: «По прочтении псалма» и «Иоанн Дамаскин».

Новая страница в творчестве Хора в последние годы — участие в оперных постановках («Демон» Рубинштейна, «Хованщина» Мусоргского, «Трубадур» и «Бал-маскарад» Верди, «Богема» Пуччини, «Царская невеста» и «Золотой петушок» Римского-Корсакова, мюзикл Бернстайна «Вестсайдская история» и др.).

В 2003 г. «Deutsche Grammophon» впервые в истории грамзаписи выпустила компакт-диск Московского камерного хора — «Russian Voices». В него вошли произведения a capella С.Танеева, Г.Свиридова, М.Мусоргского, С.Прокофьева. Всего же за свою историю Хор записал 31 диск.

В 2006 г. Телеканалом «Культура» впервые в истории телевидения и хоровой музыки был снят документальный фильм «Русские святыни» о Московском камерном хоре, а в ноябре 2008 г. — 45-минутная программа «Русская православная музыка» в исполнении Московского камерного хора.

В январе 2009 года по телеканалу «Культура» был показан фильм «От первого лица», посвященный 80-летию со дня рождения (отмечалось 10 января) и 60-летию творческой деятельности В.Н. Минина.

Сезон 2008-2009, посвященный юбилею Владимира Минина, был отмечен многими значимыми событиями. Хор выступил на фестивалях «Музыкальная осень» в Твери, имени Г.Свиридова в Курске, в Тамбове на фестивале, посвященном С.Рахманинову, в Оренбурге на фестивале к 65-

летнему юбилею Оренбургской областной филармонии; принял участие в концертном исполнении оперы Ж.Бизе «Кармен» на сцене Концертного зала им. Чайковского (дирижёр М.Плетнёв).
5 и 6 февраля 2009 г. В Турине (Италия) совместно с оркестром RAI (оркестр итальянского радио и телевидения) прозвучали кантаты «Весна» Рахманинова и «Иоанн Дамаскин» Танеева. Дирижер — М.Плетнев.
Триумфально прошло турне по Японии (10 концертов с 26 мая по 6 июня). Один из концертов, на котором исполнялись фрагменты «Литургии Св. Иоанна Златоуста» С.Рахманинова (впервые в Японии!), был записан крупнейшей телевизионной и радиовещательной компанией Японии NHK. 5 июня вместе с БСО им. Чайковского Хор участвовал в исполнении оперы П.И. Чайковского «Иоланта» (дирижёр В.Федосеев).
Затем Хор дал 2 концерта в Сингапуре (11 июня сольный и 12 июня с ансамблем «Солисты Москвы») — стране, где никогда прежде не звучала русская хоровая музыка. На одном из концертов присутствовал премьер-министр страны Ли Сянь Лун. Завершился сезон двумя концертами в Вильнюсе (20 и 21 июня 2009 г.) в рамках XI Международного фестиваля русской духовной музыки.
Свой новый 38-й сезон Хор откроет 11 сентября в Большом театре участием в исполнении музыки Э.Грига к драме Г.Ибсена «Пер Гюнт» (в рамках «Большого фестиваля РНО»).
В Большом зале консерватории Хор представит свой персональный абонемент «Три жизни» (3 концерта: к 115-летию со дня рождения и 85-летию со дня смерти С. Есенина, к годовщине смерти А. Пушкина и к 65-летию Великой Победы). В концертах примут участие Московский государственный академический симфонический оркестр под управлением Павла Когана, Академический оркестр русских народных инструментов ВГТРК под управлением Николая Некрасова, Камерный оркестр «Виртуозы Москвы», а также артисты: Р.Маркова, А.Филиппенко, И.Костолевский, И.Кобзон, А.Розенбаум и другие.

Камерный хор «LEGE ARTIS»

Камерный хор LEGE ARTIS создан в Санкт-Петербурге (Ленинграде) в 1987 году. Латинское имя хора означает “по закону искусства”. Основателем и бессменным руководителем камерного хора LEGE ARTIS является Борис Абальян – известный петербургский музыкант и педагог. Именно благодаря его умению и таланту, а также неутолимому желанию делать все lege artis, коллектив стал уникальным явлением в музыкальном мире. Так считают многие слушатели, музыкальные критики и композиторы, а главное, все участники камерного хора LEGE ARTIS.
«Безупречно чистая интонация, стилистическая точность, тончайшая динамика и агогика, виртуозное исполнение самых сложных партитур», – так отзывается о творчестве LEGE ARTIS Народный артист России, профессор Санкт-Петербургской консерватории **композитор Сергей Слонимский.**
«Это была мистерия, они делали это немного медленнее, в этом было много ностальгии и еще чего-то, чего нет в исполнении хоров на западе. Я считаю, это было лучшее исполнение моего произведения», - сказал польский **композитор Кшиштоф Пендерецкий** об исполнении «Херувимской песни» в интервью Российскому телевидению.
«Хор уже довольно давно достиг такого положения в петербургском хоровом исполнительстве, которое позволяет считать его концерты эталонными», - считает **музыковед Ольга Манулкина** (газета Коммерсант).
«24 октября (2003г.) в Оксфорде состоялся концерт хора LEGE ARTIS из Санкт-Петербурга. Как восхитительно звучал этот хор – настоящий «Роллс-Ройс» среди русских камерных хоров – в зале, который помнит столько замечательных концертов… Основанный в 1987г., коллектив из 25 музыкантов выступает под искусным руководством Бориса Абальяна, истинного архитектора хорового звука» (газета «Оксфорд Пресс»)
«Главное достоинство LEGE ARTIS – его участники. Яркие индивидуальности, отличные профессионалы, сохранившие наивную любовь к музыке. Моя задача – открыть класс, включить

свет и найти ноты, все остальное получается само собой» - так, с известной долей парадоксальности, охарактеризовал свой коллектив художественный руководитель хора, Борис Абальян.

Борис Абальян

Уже в первые годы своего существования LEGE ARTIS снискал признание и известность, став лауреатом пяти международных конкурсов (Neerpelt, Бельгия, 1990; Montreux, Швейцария, 1991; Tours, Франция, 1991; Darmstadt, Германия, 1995; Torrevieja, Испания, 1997). Сегодня LEGE ARTIS имеет международную репутацию высокопрофессионального коллектива и постоянно гастролирует по городам Германии, Италии, Швейцарии, Великобритании, Дании, Испании, Франции, США, Швеции, Финляндии, Норвегии, Белоруссии Эстонии, год от года расширяя географию концертных турне. Дома, в Петербурге, хор стал одним из самых активных героев концертных сезонов. LEGE ARTIS – постоянный участник фестивалей, среди которых: Пасхальный Фестиваль, Звёзды белых ночей, Дворцы С.-Петербурга и др. Свидетельством признания высокого профессионализма и мастерства хора стали приглашения к участию во многих культурных акциях. В ноябре 1994 года камерный хор LEGE ARTIS выступил перед Ее Величеством Королевы Великобритании Елизаветы II. 5 октября 2001 года LEGE ARTIS, совместно с балетной труппой Мариинского театра, выступил на открытии Guggenheim Hermitage Museum в Лас-Вегасе (США). 30 мая 2003 года хор был удостоин чести принять участие в концерте, посвященном 300- летию Санкт-Петербурга, в Константиновском Дворце, на саммите глав ведущих стран мира. Ежегодно хор представляет новые, разнообразные программы a cappella в лучших залах Санкт–Петербурга и с удовольствием принимает участие в исполнении произведений кантатно-ораториального жанра (Мессы Баха, Моцарта, Шуберта, Реквием Моцарта, Страсти по Иоанну, Страсти по Матфею и Рождественская оратория Баха, оратории Генделя, антемы Пёрселла и пр.) Выступления в подобных программах подарили хору сотрудничество с такими оркестрами, как Камерный оркестр СПб Филармонии, Санкт-Петербург Камерата, I Solisti Veneti, Каннский региональный оркестр, и с такими маэстро, как Кшиштоф Пендерецкий, Клаудио Шимонэ (Claudio Scimone), Саулюс Сондецкис, Мишель Карбо (Michel Carboz), Лео Кремер и др. Большое внимание в своей творческой деятельности LEGE ARTIS уделяет аудиозаписям. Коллективом записано более 20 CD, из них 14 CD выпущено в сотрудничестве со звукозаписывающими фирмами Sony Classical, Mazur Media GmbH, музыкальным альянсом Northern Flowers.
Любимая тема творчества LEGE ARTIS и маэстро Бориса Абальяна – музыка XX –XXI века: блестящие сочинения И. Стравинского, К. Дебюсси, Ф. Пуленка, П. Хиндемита, К. Пендерецкого, опусы известных петербургских композиторов В. Гаврилина, С. Слонимского, А. Кнайфеля, Д. Смирнова. Хор регулярно исполняет современную музыку в концертных программах. Так, за последние годы камерный хор принял участие в 40 и 41 международных фестивалях «Санкт-Петербургская музыкальная весна», исполнив произведения Ю. Фалика, С. Слонимского, Г. Корчмара, Д. Смирнова, А. Кнайфеля, А. Королева. В октябре 2004 года в рамках фестиваля «Северные Цветы» (худ. Руководитель – Ю. Серов) камерный хор Lege Artis представил слушателям премьеру сочинения Дмитрия Смирнова «Скорбящие радости Богородицы» (хоровые фрески для голоса, саксофона, сопрано и смешенного хора).

Долгая творческая дружба связывает LEGE ARTIS с выдающимся композитором Кшиштофом Пендерецким. В июне 2003 г. В Малом Зале СПб Филармонии состоялся авторский концерт К. Пендерецкого, посвященный 70-летию композитора. LEGE ARTIS исполнил ряд сочинений-премьер, причем «Псалмы Давида» дирижировал сам автор. В июне 2005 г. В Большом зале Санкт-Петербургской Филармонии в исполнении хора прозвучал «Te Deum» Пендерецкого под управлением самого автора.
В последние годы в творчестве коллектива появилось новое направление– исполнение древних песнопений Православной церкви. Слушателям предложены интереснейшие программы, в которые вошли песнопения всех стилевых направлений музыки Средневековья и эпохи раннего Барокко XVII – XVIII веков: “Старинные песнопения православной церкви”, “Чистую славно почтим Богородице… Молитвы, посвященные Пречистой Деве”, “Великопостные и Пасхальные песнопения», «Музыка Великого государства Московского – музыка Великого княжества Литовского», «Православная духовная музыка. Век XVII – век XX». В сотрудничестве с исследователями-медиевистами кафедры древнерусского певческого искусства Санкт-Петербургской консерватории, коллективом записаны две антологии древнерусской музыки: «Ancient Psalms of the Orthodox Church» (Средневековые песнопения Православной Церкви), “Selections from Medieval Russian Vocal Art” («We glorify you with love!» Songs to the Virgin Mary): «Избранное из древнерусского певческого искусства» («Любовию величаем Тя!» Песнопения во славу Божией Матери). Ведущая роль в тонком прочтении древнерусских песнопений по праву принадлежит художественному руководителю хора “LEGE ARTIS”, Борису Абальяну. Благодаря его таланту и творческому опыту, коллектив сегодня является одним из ведущих исполнителей древнерусской музыки в России. LEGE ARTIS – это ансамблевое единодушие и благородство тембров, неизменное любопытство к самым сложным и интересным артистическим проектам, а также репертуар без границ.
В период с 2002 по настоящее время камерный хор Lege Artis подготовил следующие концертные программы: Санкт-Петербург. Большой Зал Филармонии им. Д. Д. Шостаковича Haydn. Der Schoepfung (Дирижер – Л. Кремер) Beethoven. Missa Solemnis (Дирижер – Л. Кремер) Haendel. Messiah (Дирижер – К. Воландер) Pergolesi. Stabat Mater (Дирижер – В. Булахов) Rossini. Stabat Mater (Дирижер – Н. Алексеев) Kozlowski. Requiem (Дирижер – В. Альтшулер) Mozart. Requiem (Дирижер – К. Воландер) Bach. Weihnachts-oratorium, (Дирижер – С. Сондецкис) Rossini. Messe Solenelles (Дирижер – Л. Акачелло) Bruckner. Te Deum (Дирижер – К.Пендерецкий) K.Penderecki. Te deum (Дирижер – К. Пендерецкий)
Для гастрольных турне и концертов в Санкт-Петербурге подготовлены следующие программы a cappella: “Старинные песнопения православной церкви”; “Чистую славно почтим Богородице. Собрание молитв, посвященных Божьей Матери”; “Великопостные и пасхальные песнопения”; “Молитвы XX века”; “К 300-летию Петербурга”. Музыка петербургских композиторов

Хоровой театр Петербурга

В октябре 1990 года был создан Камерный хор "Петербургские серенады". Его основателем и бессменным руководителем является Ольга Спицына. В 1996 году получил государственный статус.
Иному хоровое пение кажется слишком доступным занятием, чтобы считать его искусством. "Обязаловка" пения в школе отбила у многих желание посещать концерты хоровой музыки. Изменить отношение к хоровому искусству и существенно расширить аудиторию его почитателей, сделав хоровое исполнение зрелищным, дарящим наслаждение не только уху, но и глазу - такова была идея Хорового театра Санкт-Петербурга, создавшего новый жанр хорового искусства - жанр хорового театра. В течение последних десяти лет коллектив все чаще выступает с оригинальными театрализованными программами. Коллектив составляют профессиональные музыканты- вокалисты, хоровые дирижёры и музыканты другого профиля. Гастролировал в Италии, Германии, Австрии, Финляндии, Швейцарии, Китае, Литве. Принимал участие в музыкальных фестивалях, проводимых в России и за рубежом: "Санкт-Петербургская музыкальная весна", "Рождественские встречи в Северной Пальмире", "Пасхальный фестиваль",

"От авангарда до наших дней", "Царскосельская осень", "Поющий мир" (Россия), "Theater und musik sommer", г. Вольфенбюттель, "Musiktage Manheim" (Германия), "Tampere savel"(Финляндия) и других.
Является лауреатом международных конкурсов (последняя награда - первое место на международном конкурсе хорового искусства им. Р. Шумана в Цвикау, Германия). По плану Правительства Санкт-Петербурга участвовал в проведении Дней Санкт-Петербурга в Шанхае в апреле 2006 года с театрализованной композицией "Не забывай!" на основе попу- лярных русских песен. Несколько произведений исполнялись на китайском языке. По плану Государственной думы в 2005-2006 г.г. коллектив участвовал в культурных мероприятиях России в Финляндии.
В ноябре 2008 года под патронажем Комитета по культуре Правительства Санкт – Петербурга впервые в Санкт – Петербурге был проведен Проект альтернативного хорового искусства "ЗРИМАЯ МУЗЫКА". Автором и главным участником этой уникальной культурной акции выступил Хоровой Театр Петербурга
Ольга Спицына закончила Ленинградскую консерваторию по классу профессора Елизаветы Кудрявцевой. Стажировалась в Академии хоровых дирижеров в Марктобердорфе (Германия), у профессора Владимира Минина в Москве, у шведского дирижёра Эрика Эриксона в Париже. Возглавляла камерный хор Гомельской филармонии (Беларусь), руководила хором Vaskivuori High School (Vantaa, Финляндия), преподавала дирижирование на факультете музыки РГПУ имени А.И.Герцена.
В хоровом репертуаре коллектива произведения как традиционно академического направления (музыка европейского Возрождения и Барокко, немецкий Романтизм, западная и русская духовная хоровая литература), так и обработанные образцы национального фольклора; бытовые романсы, песни 30-х-50-х годов. Жанровый спектр разнообразен: литургии Чеснокова и Черепнина, духовные концерты Бортнянского и церковные миниатюры Палестрины и Балакирева, "Рождественские оратории" Сен-Санса и Баха, месса для хора и органа Гречанинова, джазовые произведения и музыка "Легкого" жанра.
Главное, что отличало "Петербургские серенады" с момента создания коллектива - это очевидное стремление отойти от привычной для многих хоров манеры исполнения и привнести в свои выступления элементы театрализации. Итогом творческих поисков стало создание нового оригинального жанра - "хоровой театр". Оригинальность жанра "хорового театра", который является новаторством ХОРОВОГО ТЕАТРА ПЕТЕРБУРГА, - в синтезе хорового пения и сценического воплощения музыки, что создает неповторимую магию восприятия музыкального действа. Каждый участник спектакля выступает, одновременно, в роли хорового певца, солиста, ансамблиста, пластического и драматического актера. При этом хоровая партитура воспроизводится во всем ее многоголосии, фактурном и тембровом многообразии.
Коллективом созданы музыкальные спектакли:

- сценическая композиция по хоровой симфонии-действу "Перезвоны" Валерия Гаврилина;
- мистерия "Страсти по Луке" на музыку Генриха Шютца (исполняется на немецком языке);
- "Гомункулюс"- авангардная постановка на музыку Модеста Мусоргского "Картинки с выставки" (исполняется на немецком языке);
- комическая опера "Ямщики на подставе или Игрище невзначай" Евстигнея Фомина на либретто Николая Львова (первая комическая русская опера);
- музыкальный спектакль "Ну что, брат Пушкин?" - несерьезное представление по стихам серьезного поэта с пением и игрой в классики;
- джазовая композиция "Радость-ритм" (исполняется на английском языке);
- сценическая фантазия "Не забывай!" на основе популярных русских песен;
- веселое комическое представление "Ура! Мы едем на Гавайи!!!" на музыку оперетт Кальмана, Легара, Стрельникова, Дунаевского, Крауса.

Сцена из композиции «Русская романтическая миниатюра XIX – XX века»

ОПЕРНЫЕ ХОРЫ

Хор государственного академического Большого театра России

Хор Большого театра, являясь частью оперной труппы, сохраняет собственное творческое лицо. В 80-е годы XIX века главным хормейстером и вторым дирижером оркестра театра был назначен Ульрих Авранек. При нем хор Большого театра достиг высочайшего исполнительского уровня и получил широкую известность в России. Многие композиторы сочиняли произведения специально для него. По воспоминаниям дирижера Николая Голованова, «великолепный хор московской императорской оперы... гремел в Москве, на его бенефисы и концерты собиралась вся Москва». В начале прошлого века хор Большого театра принимал участие в «Русских сезонах» С.Дягилева в Париже. С развитием оперной режиссуры хоровой коллектив становится активным действующим лицом всех оперных постановок театра. Художественные традиции хорового пения, красоту, силу и выразительность звучания хора развивали выдающиеся музыканты – дирижеры и хормейстеры Большого театра – Н.Голованов, А.Мелик-Пашаев, М.Шорин, А.Хазанов, А.Рыбнов, И.Агафонников и др. Высочайшее мастерство ансамбля было отмечено одной из парижских газет во время гастролей оперы Большого театра во Франции: «Такого еще не знал ни дворец Гарнье, ни вообще какой-нибудь оперный театр мира: чтобы во время оперного представления публика заставила бисировать хор».
Сегодня в хоре театра более 150 человек. В репертуаре Большого театра нет оперы, в которой не был бы занят хор, более того, хоровые партии звучат в балетах «Щелкунчик» и «Спартак». Коллектив имеет огромный концертный репертуар, включающий произведения для хора С.Танеева, П.Чайковского, С.Рахманинова, С.Прокофьева, духовную музыку. С неизменным успехом проходят его выступления за рубежом: в 2003 году после значительного перерыва хор Большого театра продемонстрировал прекрасную форму на гастролях в Испании и Португалии под руководством Александра Ведерникова. Пресса отметила: «...Великолепен хор, музыкальный, с потрясающей звуковой мощью...»; «Обратим внимание на кантату «Колокола», зрелищное произведение, ...которое демонстрирует величие русской музыки: хор! Нам был представлен пример прекрасного пения: интонации, голоса, накал, звучание. Нам посчастливилось услышать это произведение, которое у нас мало известно, но при этом чудесно не только благодаря хору, но и оркестру...»

С 2003 года коллектив возглавляет заслуженный артист России Валерий Борисов

Хор Мариинского театра Санкт-Петербурга

Хор Мариинского театра - выдающийся музыкальный коллектив, широко известный в России и за рубежом. Он интересен не только высочайшим профессиональным мастерством, но и своей историей, которая богата событиями и тесно связана с развитием русской музыкальной культуры. В середине XIX века, в период деятельности выдающегося оперного дирижёра Эдуарда Направника в Мариинском театре были впервые поставлены знаменитые оперы Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова и Чайковского. Масштабные хоровые сцены из этих сочинений с блеском исполнялись хором Мариинского театра, который был органичной и яркой частью оперной труппы. Такой успех хора был основан на бережном хранении старинных традиций русского хорового исполнительства и высокопрофессиональной работе выдающихся хормейстеров - Карпа Кучеры, Ивана Помазанского, Евстафия Азеева и Григория Казаченко. Сегодня хор Мариинского театра - не только постоянный участник оперных спектаклей, но и самостоятельный коллектив, выступающий с различными программами светской и духовной музыки. Хор славится высоким профессиональным уровнем, а его репертуар простирается от оперных полотен русской и зарубежной мировой классики до произведений кантатно-ораториального жанра и хоровых произведений a cappella. С гастрольными программами он выступает в России, Финляндии, Швейцарии, Англии, Франции, Италии, Испании и Израиле. Хор обладает красивым и мощным звучанием, способен удивить необычайно богатой звуковой палитрой и выдающимся актёрским мастерством. Постоянный участник международных фестивалей и мировых премьер, он является одним из ведущих хоровых коллективов Европы. С участием Мариинского хора выпущено значительное количество записей. Такие работы коллектива, как "Борис Годунов" Мусоргского, "Иван Грозный" Прокофьева и Реквием Верди были высоко оценены критикой. В 2003 году увидела свет новая запись Мариинского хора и оркестра под управлением Валерия Гергиева - кантата "Александр Невский" Прокофьева, исполненная на Первом Московском Пасхальном фестивале для звукозаписывающей компании Philips Classics.

Хор Московского театра Новая Опера им. Е.В. Колобова

Хор театра – полноправный участник оперного действия – совершенствует свое мастерство в исполнении духовной православной музыки и произведений кантатно-ораториального жанра.

Хор театра Новая Опера (114 человек) – неизменный участник всех спектаклей, коллектив единомышленников-профессионалов. В соответствии с эстетикой театра он не только звучит, но и живёт, танцует, солирует. Он молод по возрасту, профессионален по исполнению, восприимчив по темпераменту. Так что художественное руководство уверенно включает в репертуар произведения любой сложности.
Хормейстеры театра – Наталья Попович (главный хормейстер), Марина Василькова, Татьяна Громова, Виктор Кутураев, Андрей Лазарев, Игорь Манько, Юлия Сенюкова в работе с хором ставят высокие исполнительские задачи, что продиктовано желанием приблизиться к уровню лучших оперных хоров мира.
Большое значение в профессиональном воспитании хорового коллектива придаётся исполнению концертных программ из произведений русской и зарубежной хоровой классики, духовных сочинений *a capella*, крупных кантатно-ораториальных форм, таких, как "Иоанн Дамаскин" С.И. Танеева, Реквием Дж.Верди, "Весна" и "Три русские песни" С.В. Рахманинова, Реквием В.А. Моцарта, "Половецкие пляски" А.П. Бородина, "Александр Невский" С.С. Прокофьева, "Москва" П.И. Чайковского, "Кармина Бурана" К.Орфа.

АНСАМБЛИ ПЕСНИ И ТАНЦА (ПЛЯСКИ)

Ансамбль песни и пляски Российской армии

Полное название коллектива: **Дважды Краснознаменный академический ансамбль песни и пляски Российской армии имени А. В. Александрова** или **Ансамбль Александрова**

Александр Александров (крайний слева)

Борис Александров

Академический ансамбль песни и пляски Российской Армии имени А.В.Александрова – первый и ведущий военный творческий коллектив России. Благодаря своим триумфальным успехам, он стал легендарным не только в родном Отечестве, но и во многих странах мира. За плечами коллектива путь длиною в восемь десятилетий. В творческом активе – десятки тысяч концертов, прошедших по всем континентам земного шара.

Ансамбль вырос из небольшого коллектива, в состав которого входили мужской вокальный октет, два танцора, баянист и чтец. По замыслу инициатора создания коллектива Ф.Н.Даниловича и режиссёра П.И.Ильина ансамбль должен был посредством литературно-музыкальных монтажей пропагандировать песни о Красной Армии. На должность музыкального руководителя Ансамбля был приглашен профессор Московской консерватории, регент Храма Христа Спасителя, выдающийся хоровой дирижер и композитор Александр Васильевич Александров

Первое концертное выступление коллектива состоялось 12 октября 1928 года в Центральном Доме Красной Армии. «22-я Краснодарская дивизия в песнях» – так называлась первая музыкально-литературная композиция Ансамбля. Уже за первые пять месяцев Ансамбль дал около 150 концертов, на которых побывало свыше 100 тысяч человек. За короткий срок были подготовлены литературно-музыкальные композиции: «Первая Конная в песнях», «Баварская Красная армия», «Красный флот в песнях», «Особая дальневосточная армия», «Магнитострой», «Поэма о Царицыне»... Большой успех имели и концертные программы из народных и красноармейских песен в обработке А.В.Александрова – «Не шуми ты, мати, зеленая дубравушка», «Гулял по Уралу Чапаев-герой», «Гей по дороге», «Там, вдали за рекой», и, конечно, знаменитая «По долинам и по взгорьям», покорившая многие страны мира.

Летом 1929 года Ансамбль начал свои гастроли по стране. В течение первых восьми лет Ансамбль выступил во всех военных округах Советского Союза – на Украине и в Белоруссии, дважды на Дальнем Востоке, а также в Средней Азии, на Урале, на Балтийском флоте, в Приволжском, Северо-Кавказском и Закавказском военных округах, где на его концертах побывали более 2.5 миллионов слушателей.

Тридцатые годы явились в истории Ансамбля периодом бурного роста его творческих возможностей. В 1935 году в Ансамбле появился полноценный оркестр, состоящий из струнной группы домр и балалаек, баянов и небольшой группы духовых инструментов; значительно расширилась танцевальная группа. Коллектив уже насчитывал 135 человек. Благодаря А.В.Александрову значительно повысился профессиональный уровень хора, звучание которого представляло своеобразный синтез традиций народного исполнительства, советской массовой песни и классического пения. Коллектив поражал своим высоким мастерством самых требовательных специалистов хорового искусства. Столь ярких и разнообразных музыкальных красок, таких тонких средств выразительности, такой необычной нюансировки, такого строя и ритма до него не достигал никто.

А.В.Александров создал ансамбль как совершенно новый и самостоятельный творческий жанр, аналогов которому не было нигде в мире. Деятельность краснознаменцев положила начало созданию и развитию коллективов нового типа – Ансамблей песни и пляски, причем не только у нас в стране, но и за рубежом.

В 1935 году Ансамбль был награжден Орденом Красного знамени, и коллектив получил название «Краснознаменный ансамбль красноармейской песни и пляски СССР».
В 1937 году состоялась первая зарубежная поездка коллектива на Всемирную выставку техники и искусства в Париже. Успех Ансамбля превзошёл самые смелые ожидания. Пятнадцать концертов во Франции, из которых тринадцать состоялось в Париже, стали настоящим триумфом. За блестящие концертные выступления Ансамблю был присуждён «Гран-При».
Во время Великой отечественной войны Ансамбль не прекращал свою деятельность. За эти годы музыканты дали свыше 1500 концертов перед фронтовиками и разучили около 200 песен. В первые дни войны А.В.Александров вместе с поэтом В.И.Лебедевым-Кумачом создают гениальную песню «Священная война», ставшую музыкальной эмблемой Великой Отечественной войны. Когда ансамбль выступал на вокзалах и в других местах перед бойцами, идущими непосредственно на фронт, то эту песню всегда слушали стоя, с каким-то особым порывом, святым настроением. Существует легенда о том, что во время битвы под Москвой в 1942 году «Священную войну» передавали для передовых частей по полевым телефонам.
В ночь под новый 1944 год все радиостанции Советского Союза впервые передали в исполнении Краснознамённого Ансамбля новый Государственный гимн СССР, музыку которого создал А.В.Александров. «В этом гимне, – писал композитор, - мне хотелось соединить жанры победного марша, чеканной народной песни, широкого эпического русского былинного напева».
А.В.Александров возглавлял Ансамбль в течение 18 лет. В 1946 г. дело своего отца продолжил композитор и дирижер Б.А.Александров, который проработал в коллективе 41 год. Благодаря ему Ансамбль гордо называли «флагманом боевой песенной эскадры». С «александровцами» сотрудничали все знаменитые композиторы-песенники страны: братья Покрассы, В.Соловьев-Седой, М.Фрадкин, А.Новиков, И.Дунаевский, М.Блантер, А.Долуханян, Б.Мокроусов, Т.Хренников, А.Пахмутова, В.Мурадели, С.Туликов, Э.Колмановский. Ансамбль дал путевку в жизнь таким песенным шедеврам, как «Дороги», «Смуглянка», «Соловьи», «В путь», «День Победы», и многим другим.
В Ансамбле выросла целая плеяда выдающихся солистов-певцов. Весь мир знает имена народных артистов СССР и РСФСР – Е.Беляева, А.Сергеева, А.Эйзена, К.Герасимова, И.Букреева, В.Русланова, В.Никитина и Г.Виноградова. Сегодня их традиции и славу бережно сохраняют и приумножают: народные артисты России В.Штефуца, В.Гавва, В.Ананьев, Э.Лабковский, молодые солисты Б.Дьяков, И.Столяр, С.Сурков.
В 1949 г. Ансамбль был награждён орденом Красного Знамени, а в 1979 году получил наивысшую профессиональную аттестацию – почетное звание «академический».
Эстафету выдающихся предшественников продолжили художественные руководители, главные дирижёры народные артисты России И.Г.Агафонников (1987-1994), В.А.Фёдоров (1994-2003), В.А.Коробко (2003-2008). Большую организаторскую работу по руководству Ансамблем проводили его начальники – заслуженный артист России полковник А.Мальцев (1987-1992). Им выпала доля руководить Ансамблем в тяжелейших условиях «перестроечных» 90-х годов. В настоящее время коллектив возглавляют директор Ансамбля заслуженный работник культуры Российской Федерации Л.И.Малев и художественный руководитель и главный дирижер народный артист России, профессор И.И.Раевский.
Сегодня, по сложившейся традиции, Ансамбль даёт концерты в военных округах, частях и подразделениях Российской Армии, выезжает с концертами в «горячие» точки. Коллектив ведет интенсивную гастрольную деятельность, и везде его выступления пользуются поистине триумфальным успехом. Так, в 2004 году Ансамбль дал эксклюзивный концерт в Ватикане по просьбе Папы римского Иоанна Павла II, в 2005 году принял участие в торжествах, посвящённых 60-летию освобождения Освенцима, участвовал в открытии фестиваля «Русская зима в Англии», в ознаменование 60-летия победы в Великой Отечественной войне побывал во всех городах-героях, в 2007 году спел «Священную войну» в штаб-квартире НАТО (!), в 2008 выступил на инаугурации Президента РФ.
В 2009 году состоялись гастроли Ансамбля в Чехии, Словакии, Турции и Венгрии. Прошли выступления в Концертном зале им. П.И.Чайковского и Московском международном Доме музыки, в Санкт-Петербурге, Киеве, Ярославле и Красноярске. Состоялись многочисленные

благотворительные концерты коллектива для ветеранов. Коллектив принял участие в записи юбилейного вечера Л.Г.Зыкиной в Останкино и в гостевой программе первого Полуфинала конкурса песни «Евровидение-2009» в СК «Олимпийский». Продолжая славные традиции А.В.Александрова, Ансамбль живет насыщенной творческой жизнью и ярко демонстрирует перед отечественными и зарубежными зрителями свое уникальное искусство.

Хор Академического ансамбля песни и пляски ВВ МВД России

В художественном синтезе всех составляющих единиц Ансамбля песни и пляски -хор, солисты, оркестр, балет - хор является основополагающей. Об этом свидетельствуют его огромная востребованность в концертных программах коллектива, многочисленные звукозаписи, видеосъемки, первые исполнения и популяризация новых сочинений современных композиторов.

Репертуар хора насчитывает более 1000 произведений и состоит из нескольких пластов. Самый объемный - это произведения для солистов, хора и оркестра, а также сочинения только для хора с сопровождением. Это лучшие образцы мировой классики различных эпох и жанров, в т.ч. музыка Л.Бетховена, К.Вебера, Ф.Шуберта, Дж.Россини, Дж.Верди, К.Орфа.

Кроме того, хор является и самостоятельным творческим коллективом с большой программой произведений a'cappella. В ней представлено и классическое наследие (в т.ч. О.Лассо, М.Глинка, П.Чайковский, П.Чесноков, А.Эшпай), и русские народные песни в обработках А.Свешникова, С.Анашкина, В.Беляева и др., Русская духовная музыка и современная русская и западная эстрадная музыка.

С этими программами хор Ансамбля трижды участвовал в Международном конкурсе хоровых

коллективов в Швейцарии.

Неизгладимые впечатления от Русской певческой школы хора Ансамбля остались в душе слушателей ГДР, ФРГ, Бельгии, Мальты, Израиля, КНР, КНДР, Чили, Мексики, Бразилии, Польши, Греции, Кувейта, Омана, Катара, ОАР, Италии, Австралии и других стран.

В репертуарном багаже хора - шедевры военно-патриотической песни таких авторов, как А.Александров, А.Агапкин, А.Новиков, В.Соловьев-Седой, И-Дунаевский, А.Пахмутова, И.Лученок, В.Левашов, М.Блантер, С.Туликов, Д.Тухманов, Я.Френкелъ.

Хор никогда не обманывает надежд и тех композиторов, которые доверяют ему первое исполнение своих сочинений. Среди них: И.Резник, Е.Ширяев, А.Никольский, Э.Ханок, Ю.Эрикона, Л.Хмельницкая.

Хор был первым исполнителем Реквиема Н.А. Дашкевича на стихи А. Ахматовой, при участии хора Ансамбля, Государственного Симфонического Оркестра Кинематографии и певицы Е. Камбуровой.

Особо следует отметить плодотворную концертную работу хора с ведущими исполнителями Российской эстрады: И.Кобзоном, О.Газмановым, Н.Бабкиной, Н.Басковым, В.Толкуновой, Л.Лещенко, А.Розенбаумом, Т.Гварцители, Л.Долиной, В.Винокуром, Р.Ибрагимовым, Витасом, Е.Воробей, З.Соткилава, Е.Стриженовой, Л.Агутиным, Н.Королевой, гр. "Любе", гр. "Дискотека Авария" и другими. Качество выступлений, записей дисков и фонограмм с этими музыкантами свидетельствуют о большой мобильности коллектива и его высоком профессионализме.

По заказу фирмы "Sony-music" были записаны 2 диска, посвященные запуску первого в мире спутника, с участием хора Ансамбля и лучших рок-певцов Англии и Испании. Презентации этих дисков проходили в Испании.

Высокую оценку от Главы Русской православной церкви Патриарха Московского и Всея Руси Алексия II получило выступление хора при освящении солдатской часовни на территории штаба Московского округа ВВ МВД России.

Во время итальянских гастролей один из концертов состоялся в Ватикане для Главы Римско-католической церкви. Иоанн Павел П, особо отметил культуру хорового исполнения, вокальное мастерство, звуковые возможности и неограниченную динамическую палитру хора.

В биографии коллектива есть и такие выступления, значимость которых весьма велика - это многочисленные концерты в так называемых "горячих точках". Группами по 3-4 человека, артисты пели в госпитальных палатках, землянках, на улицах. Были в Чечне и крупные выступления для подразделений и частей в импровизированных концертных залах - разрушенных зданиях.

Жанрово-стилевое богатство репертуара и разнообразие сценического выражения требуют от артистов хора постоянного самосовершенствования. В помощь певцам и солистам работают педагоги-вокалисты: В.В.Сокол-Мацук и доцент Л.И.Дианова.

Хор, как творческая единица, сформировался одновременно с созданием Ансамбля в начале 1970-х гг. Когда начал образовываться профессиональный Ансамбль, группа хора уже насчитывала около 20-22 человек.

В настоящее время хоровой цех насчитывает 70 человек: это военнослужащие-солдаты срочной службы и прапорщики, имеющие музыкальное образование, и вольнонаемные профессиональные вокалисты. Среди них немало одаренных певцов, являющихся творческой опорой коллектива. Это заслуженные артисты России М.Беленко. Г.Баранов, Е.Григорьев; заслуженные артисты Северной Осетии-Алании Л.Дементьев, Ю.Касима, А.Берлин; заслуженные артисты Дагестана Ю.Филиппов, В.Осипов; артисты В.Голубев, В.Корзеев, А.Бузганов, А.Вдовенко, С.Базылько.

Приток в хор молодых талантливых музыкантов активизирует и оживляет творческую атмосферу коллектива. В продолжение существовавшей ранее такой формы исполнительства, как квартет, а в дальнейшем - октет, под руководством А. Маслова вновь создан молодежный вокальный октет.

Есть в коллективе артисты, которые являются украшением не только хора, но и всего Ансамбля своей сольной программой. Это заслуженный артист России В.Громов, С.Титов, В Гарнатко.

Среди артистов хора есть и свои композиторы: А.Новожилов и В.Диденко, чьи произведения

занимают достойное место в репертуаре Ансамбля.

С 1973 г. по 1985г. хормейстером коллектива, а затем главным хормейстером являлся В.П. Елисеев (с 1985 г- начальник, художественный руководитель и главный дирижер Ансамбля, один из выдающихся в наше время отечественных хоровых дирижеров), а с 1978г. по 1997г. в должности хормейстера состояла Л.И. Носович.

В данный момент с хором работают:

- **главный хормейстер (с 1996г.)** - Заслуженная артистка России Богомолова Людмила Викторовна, имеющая многолетний опыт работы, талантливый дирижер, яркий музыкант.
- **хормейстер (с 1994г.)** - Заслуженная артистка России Дементьева Юлия Викторовна.

Под их руководством хор продолжает демонстрировать высокое вокальное мастерство - это красочная, тембрально насыщенная манера исполнения, преобладание характерных для русской природы низко звучащих басов-октавистов, использование больших динамических контрастов, большого тесситурного размаха.

Руководители хора поддерживают современный уровень вокально-хоровой подготовки и иполнения программ с учетом требований дня, профессионализм, желание работать и получать наивысшую благодарность публики- её аплодисменты. И в этом залог того, что традиция мужского хорового пения, как форма исполнительства себя не исчерпает.

Ансамбль песни и танца им. Локтева

Ансамбль песни и танца им. В. С. Локтева (ранее — Ансамбль песни и пляски им. Локтева) — детский музыкальный коллектив, созданный Владимиром Локтевым в 1937 году. Это единый коллектив, состоящий из хора, оркестра и хореографической группы.

Ансамбль песни и танца им. В. С. Локтева (ранее — Ансамбль песни и пляски им. Локтева) — детский музыкальный коллектив, созданный Владимиром Локтевым в 1937 году. Это единый коллектив, состоящий из хора, оркестра и хореографической группы.

В 1937 году по инициативе народного артиста СССР Александра Васильевича Александрова на базе Городского Дома пионеров в переулке Стопани были созданы детские хоровые, танцевальные и оркестровые коллективы. В ноябре 1937 года в Концертном зале Дома пионеров состоялся первый концерт. С тех пор прошло много лет. Давно уже выросли дети тех, кто участвовал в том концерте, но каждый год, в первое воскресенье сентября под крышей Дворца творчества детей и юношества на Воробьевых горах собираются юные участники Ансамбля песни и пляски имени В.С.Локтева. Их ждут увлекательные занятия, репетиции и концерты, и, конечно же, встречи с друзьями и любимыми педагогами.

Ансамбль носит имя замечательного музыканта и педагога, профессора Московской консерватории, заслуженного деятеля искусств РСФСР, лауреата премии Ленинского комсомола Владимира Сергеевича Локтева. В декабре 1941 года он собрал неэвакуированных девчонок и мальчишек - юных певцов и музыкантов Дома пионеров - и стал с ними заниматься.

В феврале 1942 года к хору присоединилась хореографическая группа, а затем постепенно восстановился и оркестр. Ребята выступали перед ранеными в госпиталях, давали концерты на линии фронта. Владимир Сергеевич добился, чтобы детям давали дополнительное питание - стакан ацидофилина. Некоторые юные артисты после концерта сразу уходили на фронт. Концертмейстером Ансамбля был Николай Петрович Губарьков, который не только аккомпанировал детям на баяне, но и сам сочинял для них песни, а хореографом - Елена Романовна Россе, которая проработала в Ансамбле до 1989 года (47 лет!) и внесла огромный вклад в развитие детского хореографического творчества.

Более 35 лет художественным руководителем Ансамбля был народный артист России, лауреат Государственной премии РФ Алексей Сергеевич Ильин. Он сам был участником довоенного оркестра Дома пионеров. Всю войну он проработал на военном заводе, а после ее окончания продолжил обучение в музыкальном училище им. Октябрьской революции (ныне - музыкальный колледж им. А.Шнитке) на курсе Николая Петровича Осипова (балалайка) и на дирижерско-хоровом отделении. Одновременно с этим Алексей Сергеевич начал работать в Ансамбле в качестве руководителя оркестра. Работая в Ансамбле, он закончил музыкальное училище, Академию музыки им. Гнесиных и аспирантуру при ней. В 1968 году, после смерти В.С.Локтева, Алексей Сергеевич был назначен руководителем Ансамбля. Более 50 лет посвятил он художественному воспитанию детей. В 1976 году Ансамблю под его руководством была присуждена премия Ленинского комсомола, а в 1990 году, за концертные программы последних лет, он сам стал лауреатом Государственной премии Российской Федерации.

В мае 2004 года, после смерти А.С.Ильина, пост руководителя Ансамбля занял заместитель директора Дворца творчества, председатель художественного совета ансамбля, заслуженный учитель России **Виктор Ермолаевич Соболев**, сам бывший воспитанник ансамбля.

Сегодня Ансамбль песни и пляски имени Локтева - это единый художественный коллектив со своей школой и традициями, состоящий из четырех частей: хоров разных возрастов, оркестров, хореографических групп и духового оркестра. В Ансамбле занимаются дети от 5 до 18 лет. Репертуар Ансамбля состоит из песен и танцев народов мира, а также из музыкальных произведений русских и зарубежных композиторов. Самые способные дети продолжают обучение в школе-студии ансамбля И.Моисеева, школе-студии хора им. Пятницкого, а также в Московской консерватории им. П.И.Чайковского, Академии им. Гнесиных, Музыкальном училище им. А.Шнитке, хореографическом училище Большого Театра.

В Москве Ансамбль выступает на лучших концертных площадках, таких как Государственный центральный концертный зал "Россия", Концертный зал им. П.И.Чайковского, Государственный Кремлевский Дворец, Большой театр, Большой зал Консерватории, Концертный зал Олимпийской деревни (Государственный музыкальный театр национального искусства под руководством Назарова), Колонный зал Дома Союзов и др.

Ансамбль очень часто гастролирует. Он объехал не только всю необъятную территорию бывшего Советского Союза, но и побывал с гастролями во многих странах Европы, Азии и Америки. Не удивительно, что у Ансамбля много наград, одна из них - это медаль "За дело мира".

За 60 с лишним лет в Ансамбле занималось более 20 тыс. детей. Многие выпускники Ансамбля стали профессиональными музыкантами, певцами и танцовщиками. Они играют главные партии в известных оркестрах, работают в хорах и прославленных танцевальных ансамблях. Но где бы ни были и чем бы ни занимались бывшие воспитанники Ансамбля, неизменно одно,- они помнят и любят коллектив, в котором научились понимать музыку, трудиться и ценить дружбу. И каждый год приводят в Ансамбль своих подросших детей, уверенные в том, что и у них будет такое же радостное детство, и они через всю жизнь пронесут гордое имя "локтевцы".

ХОРОВЫЕ СТУДИИ

Детская хоровая студия «Веснянка»

Детская хоровая студия «Веснянка» – известный хоровой коллектив России. Студия создана в 1961 году и с тех пор не прекращает своей деятельности, активно и плодотворно работая с детьми разных возрастов: от самых маленьких (3-5 лет) до учащихся старших классов из Центрального округа и других районов Москвы.

В составе студии 5 хоров: «Чижик» (3-5 лет), «Скворушка» (5-7 лет), «Солнышко» (7-9 лет), «Подснежник» (9-12 лет) и Старший Концертный хор «Веснянка» (10-17 лет). Все руководители хоров прошли хормейстерскую школу в «Веснянке» и являются выпускниками Российской Академии музыки им. Гнесиных.

Студия имеет звание «Образцовый коллектив», а в 1998 году получила уникальный почётный приз «Девочка на шаре», учрежденный Московским комитетом образования.
Все хоры студии «Веснянка» ежегодно участвуют в Московских фестивалях и конкурсах, являются лауреатами таких известных и престижных смотров, как «Юные таланты Московии» и

«Рождественская песнь». Хоры «Подснежник» и «Веснянка» неоднократно становились лауреатами Московского международного хорового конкурса «Звучит Москва».
Студия «Веснянка» ежегодно проводит мастер-классы для педагогов-хормейстеров Москвы и России. Коллективами студии записано шесть компакт-дисков с произведениями классической, народной и русской духовной музыки.

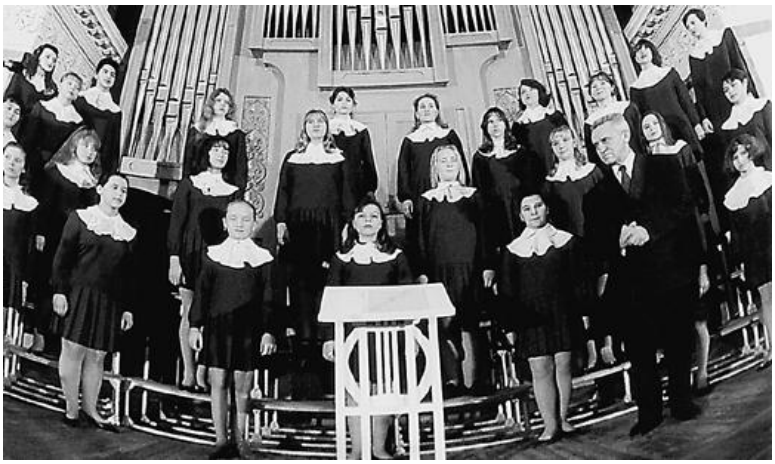
Старший хор «Веснянка» регулярно выступает в лучших музыкальных залах Москвы, России и за рубежом, поет в православных и католических храмах, дает благотворительные концерты, участвует и побеждает в многочисленных фестивалях и конкурсах. Хор успешно гастролировал и за рубежом: в Австрии и Германии, Великобритании и Италии, Хорватии и Словакии, Польше и Финляндии. В 1996 г. хор занял первое место и получил специальный приз на Международном хоровом конкурсе имени профессора Димитрова в Болгарии. В июне 2006 года младший состав хора «Веснянка» победил на 35-м Международном хоровом конкурсе в г. Тур, Франция (Florilege Vocal de Tours).

В 2003 году Концертный хор «Веснянка» принимал активное участие в цикле концертов, посвящённых празднованию юбилея С.В. Рахманинова. Начиная с этого же года, коллектив участвовал в концертах Ансамбля Солистов «Концертино» Московской филармонии, которые прошли в Большом и Малом залах Московской консерватории. Старший хор также сотрудничает с Мужским Хором Свято-Данилова монастыря. С этим высокопрофессиональным коллективом были проведены совместные концерты и сделаны записи.
В 2006 году Детская Хоровая Студия «Веснянка» отметила свой 45-летний юбилей циклом разнообразных концертов в лучших залах столицы (Большой зал консерватории, Концертный зал им. П.И.Чайковского, Московский международный Дом музыки, Концертный зал РАМ им. Гнесиных, Рахманиновский зал, Дом композиторов, Храм Христа Спасителя и др.). В 2011 году студия готовится встретить своё 50-летие.
Руководит студией и Концертным хором «Веснянка» заслуженная артистка России Любовь Алдакова – выпускница ГМПИ им. Гнесиных, член правления Московского Музыкального Общества и Международного Союза Музыкальных Деятелей, заслуженный деятель Всероссийского Музыкального Общества, вице-президент Ассоциации Московских Хоров, куратор вокально-хорового жанра Центрального округа г. Москвы.
Руководители других хоров: Н. Минина, Е. Терехова, О. Тулинова, Е. Яковенко

Детская хоровая студия «Пионерия»

Государственное образовательное учреждение дополнительного образования детей Московской области «Детская хоровая студия «Пионерия» ведет свое начало от школьного хора, организованного Георгием Александровичем Струве в 1953 году в Подмосковной школе.
В студии ведется обучение детей и подростков хоровому пению, музыкальной грамоте и основам музыкального исполнительского мастерства, осуществляется базовая и углубленная подготовка одаренных детей для поступления в профессиональные музыкальные учебные заведения.
«Пионерия» является организатором массовых мероприятий с детьми Московской области по развитию детского и юношеского хорового и инструментального исполнительства
«Пионерии» - методический центр в области детского хорового и инструментального исполнительства. Проводит семинары, мастер–классы, открытые уроки для специалистов образовательных учреждений Московской области, осуществляет разработку образовательных программ музыкального направления, проводит экспертизу авторских и экспериментальных программ и методических пособий для учреждений дополнительного образования детей.
Высокий уровень исполнительского мастерства позволяет пропагандировать произведения русских композиторов на международном уровне.
В студии работают высококвалифицированные педагоги, имеющие высшую и первую категории. Многие из них – воспитанники ДХС «Пионерия».
«Пионерия» обеспечивает высокий уровень музыкального образования студийцев. Ученики и педагоги дают концерты и открытые уроки в Московской области, в других регионах России.
Хоровые коллективы «Пионерии» постоянно завоевывают призовые места на международных фестивалях и конкурсах (Чехословакия, Финляндия, Италия, Болгария, Франция, Польша, Германия).
Более 400 выпускников «Пионерии» стали профессиональными музыкантами, основная часть которых связали свою деятельность с детьми. Среди них заслуженные артисты, заслуженные работники образования и культуры, лауреаты международных, всесоюзных и всероссийских конкурсов.
На протяжении многих лет издаются репертуарные и методические сборники.
За активную творческую деятельность «Пионерия» была удостоена звания «Народный коллектив».

Детская вокально-хоровая школа «Мечта» (Челябинск)



Детская вокально-хоровая школа № 10, чл. Междунар. федерации детских и юнош. хоров (Москва), лауреат обл. молодежной пр. “*Орлёнок*” (1986). Была образована 1 янв. 1994 на базе одноим. вокально-хоровой студии, созданной в 1972. Имеет звание образцового коллектива

(1979). В “М.” обучаются дети с 6 лет и до окончания школы профес. хоровому и сольному пению, хореографии, игре на фп и гитаре. Занятия часто проходят в игровой форме. Их гл. цель – через обучение иск-ву привить детям высокую культуру, расширить кругозор и развить их интеллект. Мн. ребята продолжают учебу в муз. училищах и консерваториях. Среди выпускников школы 15 профес. хормейстеров, солистов оперы и *филармонии*, в т. ч. Л. Гроздева, С. Перикова, Л. Гаранина, Т. Петриченкова и др. Выпускник “М.” И. Ретнев учится в консерватории г. Базеля (Швейцария), а учащийся школы А. Алехин поступил в школу Г. Вишневской (Москва). Хоры и солисты “М.” принимали участие в междунар. конгрессах хормейстеров, проходящих в Москве. В концертный репертуар включены классич. произв. комп. 17–19 вв. и совр. сов. музыка, широко представлено творчество урал. и чел. комп. Солисты школы – дипломанты и обладатели спец. призов на междунар. конкурсах юных вокалистов в г. Екатеринбурге. Творч. отношения связывают “М.” и консерваторию г. Фрибурга (Швейцария). В окт. 1998 по приглашению ее дир. г-на М. Сенна солисты школы М. Стяжкина и Е. Мордасова были участниками творч. лаборатории, в рамках к-рой прошли концерты и встречи с деятелями швейц. культуры. Дружба и деловое сотрудничество характеризуют отношения “М.” и Чел. *театра оперы и балета*, колледжа и *академии культуры и искусств*. “М.” стала инициатором проведения театр. уроков для учащихся школы и их родителей. В школе прошли встречи с артистами и реж. театра – нар. арт. А. *Мунтагировым,* Г. *Миллером,* Е. *Бычкуновой* в театре были организованы выставки творч. работ и рецензий учащихся на театр. спектакли. Ребята из “М.” участвовали в спектаклях Чел. оперного в 2000. Студенты вузов проходят в “М.” практику. Хоровые коллективы и солисты школы участвовали в заключит. концертах фестиваля “Волшебный мир звуков”, а в мае 1998 – 4-м пленуме Союза комп. Школа разработала и успешно претворяет в жизнь эксперимент. программу “Хоровое пение как фактор физического и нравственного здоровья”, к-рая нацелена на муз. воспитание и творч. развитие личности ребенка. Методич. работа в “М.” ведется по секциям: вокально-хоровой, теоретич., фортепианной. Разработано немало интересных авторских программ: “Проблемы вокального воспитания школьников”, “Вокально-техническая работа в хоре на примере распеваний”, “Художественная работа над произведением”, “Развитие гармонического слуха”, “Принципы вокальной работы в классе сольного пения” и т. д. В 1999 вышли книги бессменного рук. школы В. А. *Шереметьева* “Пение и воспитание детей в хоре”, 3 выпуска сб. “Поет “Мечта””. Готовятся к печати образоват. пособия для родителей “Хоровое пение как фактор физического и нравственного здоровья”, “Фониатрический контроль”. Методики, разработанные в “М.”, широко используются в области. По предложению оргкомитета 12-го Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве, опыт работы “М.” по муз.-художеств. воспитанию экс-понировался на ВДНХ СССР. Рекомендована к печати программа вокального класса. В марте 1998 в школе проводились пед. чтения на тему “Проблемы музыкальной педагогики и профессионального мастерства”. По инициативе школы в городе прошел 1-й конкурс юных вокалистов академич. жанра. Ребята из “М.” выступали в лучших концертных залах города, побывали с концертами в Кургане, Троицке, Петропавловске, Чебаркуле, Миассе, Перми, Ленинграде, Москве. Вокально-хореографич. анс. школы и его солистки были участниками обл. и всерос. телепередач “На балу у Золушки”, “Утренняя звезда”, “Веселые нотки”, “Домисолька”, “50 на 50”.

УЧЕБНЫЕ ХОРЫ

Академия хорового искусства и её хоровые коллективы

Создатель Академии хорового искусства
В. С. Попов

История становления

В 1991 году усилиями профессора В. С. Попова, воспитанника хорового училища, с 1970 года ставшего его художественным руководителем, училище было реорганизовано в Академию - первый в истории вуз вокально-хорового искусства. Сегодня оба учебных заведения существуют нераздельно, они представляют собой организационно единую структуру, "кузницу" хоровых дирижерских и певческих кадров, подчиненную общей цели - воспитанию музыкантов высшей квалификации на основе органичной преемственности и передачи профессиональных навыков, художественных традиций от поколения к поколению. Таким образом, в одном учебном заведении стало возможным получить основное общее и начальное музыкальное (школа), среднее профессиональное (училище, 11 лет), высшее профессиональное (вуз, 5 лет) и послевузовское (аспирантура, 3 года) образование. Если в хоровом училище учатся только мальчики, то в Академию принимаются юноши и девушки, имеющие среднее профессиональное образование. Одиннадцатилетнее училищное образование закладывает крепкий фундамент для полноценного раскрытия индивидуального таланта каждого воспитанника и помогает успешному освоению вузовской программы в полном объеме.

Главная идея учебного заведения заключается в том, чтобы продолжить и развить в новых условиях давние традиции отечественного певческого искусства, зародившегося после Крещения Руси (988) в лоне православной культуры именно как искусства хорового и, следовательно, для нашей страны первородного, основополагающего.

Первые профессиональные хоры на Руси - Государевых и Патриарших певчих дьяков (XV-XVI вв.) - состояли, как известно, только из мужчин, а впоследствии пополнились мальчиками, нуждавшимися в специальном обучении. Поэтому и наиболее крупные хоры, продолжившие их традиции, Синодальный хор в Москве и Придворная певческая капелла в Петербурге соединяли в своей деятельности две музыкально-практические функции - исполнительскую (богослужебную, концертную) и учебно-образовательную. Однако система обучения певчих и регентов в России, складывавшаяся веками, была разрушена после 1917 года - одновременно с роспуском Синодального хора и ликвидацией Синодального училища (1918).

Первым шагом к воссозданию той системы образования, которая формировалась и проходила испытания на прочность в течение многих веков, было открытие Московского хорового училища. Учреждение Академии хорового искусства, объединившей в своих стенах начальную, среднюю и высшую ступени профессионального обучения, завершило этот исторический процесс.

В отличие от главных дореволюционных хоров России и училищ при них как учреждений православных, духовно-певческих, Академия хорового искусства является светским музыкальным учебным заведением. Тем не менее, программа обучения в ней, равно как и хоровой репертуар, не замыкается в сфере светской музыкальной культуры, охватывая также и духовную музыкальную классику всех ветвей христианства.

За годы существования Академии вполне сложилась учебно-организационная структура и направленность работы училища и вуза, готовящих музыкантов по двум специальностям: дирижера хора и певца-солиста. Система образования в Академии отличается от традиций большинства учебных заведений прежде всего учебно-музыкальными программами и организацией учебного процесса. Основные программы выстроены по принципу историзма и направлены не только на формирование профессионального певческого и дирижерского аппарата, но и на воспитание дирижера-музыканта, певца-музыканта, владеющего знаниями,

необходимыми для исполнения произведений различных стилей и художественных направлений, как традиционно-академических, так и современных.

В настоящее время в вузе работают кафедры хорового дирижирования, сольного пения, специальных вокальных дисциплин, истории и теории музыки, фортепиано, композиции, истории культуры, музыкально-информационных технологий. В училище созданы отделы дирижирования, вокала, музыкально-теоретических дисциплин, фортепианный, а также предметно-цикловые комиссии гуманитарных дисциплин, естественных дисциплин и начальных классов.

Наряду с образовательным процессом одной из основ полноценной подготовки музыкантов в Академии является концертная деятельность. С первых лет своего существования хор Академии ярко заявил о себе как концертирующий коллектив, выступающий с обширными сольными программами, а также участвующий в концертах вместе с оркестрами как исполнитель крупных вокально-симфонических произведений. Сводный хор Академии (около 250 певцов) включает в себя хор мальчиков (7-14 лет), хор юношей (17-18 лет), студенческие вокально-хоровые ансамбли (юноши и девушки 18-25 лет) и мужской хор. Отличная музыкальная подготовка, высокая профессиональная компетентность и полнота разновозрастных групп хоров Академии позволяют выполнить художественные задачи любой сложности, включая исполнение многохорных партитур, требующих участия грандиозных певческих составов. Так, хор Академии исполнил треххорную ораторию К.Пендерецкого «Семь врат Иерусалима» на московской премьере сочинения (декабрь 2003 г., ММДМ). Выдающимся событием в мире музыки стало исполнение в Москве при участии Большого хора Академии монументальной оратории Ф. Листа «Христос» под управлением Е. Светланова (апрель 2000 г., БКЗ). На следующий день Е.Светланов писал В. Попову: «Благодаря Вам осуществилась моя давнишняя заветная мечта. Исполнение шедавра Листа (музыканта и человека пока еще, к сожалению, недооцененного) безусловно, навсегда останется в нашей истории. Спасибо Вам и Вашим помощникам за титанический труд. В моих руках был совершеннейший из совершенных, чудесный, Божественный Сбор! Да хранит Вас Господь!». Со дня своего основания Академия до сих пор остается по существу единственной в России творческой базой, дающей возможность исполнять столь масштабные сочинения своими силами.

Как особый, темброво специфичный вариант хора, с 1989 года ведет самостоятельную концертную деятельность Мужской хор Академии. Постоянное внимание уделяется в Академии и смешанному хору из мальчиков и мужчин. Темброво своеобразный и исторический первичный в певческом искусстве, именно этот тип хора обеспечивает сегодня аутентичное исполнение громадного числа партитур, состовляющих хоровую классику. В 1991 году оба хора под управлением В. Попова завоевали 2 первые премии на Международном хоровом конкурсе в Карлштайне (Германия).

Хоры Академии часто выступают с концертами в России и за ее пределами - в странах Европы, Азии (Япония, Тайвань), Америки (США) и Канаде. Особенно широкий размах , зарубежные гастроли московских «академистов» приобретают со второй половины 90-х годов. В числе лучших достижений коллектива - многократное участие в ряде музыкальных фестивалей: в Bregenzer Festpiele (Австрия, 1995, 1996), Festival de Colmar (Франция, 1998,1999, 2001, 2004), в Rhengau Musikfestival (Германия - ежегодно с 1994 года) и, конечно, в Москве (“Московская осень”, “Московский Пасхальный фестиваль”, “Черешневый лес”, “Моцариана”).

Среди важнейших культурных событий, в которых принимал хор Академии, - мировые премьеры оратории Э.Денисова “История жизни и смерти Господа нашего Иисуса Христа” в Alte Oper, Frankfurt (1994, дирижер А. Кац), песнопения К.Пендрецого «Слава святому Даниилу, князю Московскому» (Москва, 1997), а также неоднократные исполнения в России и за рубежом «Всенощной» С.Рахманинова, Третьей и Восьмой симфоний Г.Малера, «Реквиема» и «Коронационной мессы» В.А.Моцарта, «Реквиема» Дж.Верди, «Немецкого реквиема» И.Брамса, «Чичестерских псалмов» Л.Бернстайна, «Симфонии псалмов» И.Стравинского, «Реквиема» А.Локшина.

Хоры Училища и Академии выступали с такими прославленными российскими и зарубежными дирижерами, как А.Гаук, Е.Мравинский, С.Самосуд, И.Маркевич, Г.Абендрот, Е.Светланов,

К.Кондрашин, В.Спиваков, Г.Рождественский, Д.Китаенко, Д.Кахидзе, В.Федосеев, Х.Риллинг, Р.Баршай, Т.Зандерлинг, А.Рудин, М.Плетнев, Ю.Темирканов.
Коллектив Академии постоянно поддерживает свой высокий профессиональный рейтинг. Свидетельством этому служат неослабевающий ритм концертной деятельности, регулярные приглашения к участию в крупных художественно-музыкальных акциях. В сентябре 2002 года хор дважды выступал в концертах, проводившихся в рамках Международной программы ЮНЕСКО «Тысяча городов мира» - сначала в Петербурге с исполнением «Реквиема» Моцарта, а затем в Ватикане, где в присутствии Папы Римского выступил с программой из произведений западноевропейских и русских композиторов. В рамках этой же программы хор участвовал в концертах с выдающимися музыкантами М.Кабалье, М.Гулегиной, А.Георгиу и Р.Аланья.

Хоры академии подготовили к исполнению более 2000 произведений и записали более 40 компакт-дисков. Выпускники Академии и Училища прочно заняли ведущее положение в музыкальном искусстве страны. Они руководят известными хоровыми коллективами (В.Минин, И.Раевский, А.Кожевников), симфоническими оркестрами (Л.Николаев, Э.Серов, И.Дронов), являются известными композиторами (Р.Щедрин, В.Кикта, Э.Артемьев), ведут интенсивную педагогическую деятельность (Б.Куликов, В.Суханов, Л.Конторович). Многие выпускники Академии и Училища являются в настоящее время ведущими солистами оперных театров не только в России, но и за рубежом. Среди них лауреат международных конкурсов в Цвикау и Барселоне Евгения Грекова (Нюрнбергская Опера, Германия), лауреат международных конкурсов в Екатеринбурге и Барселоне Дмитрий Корчак («Новая Опера», Москва), Николай Диденко (Хьюстонская Опера, США), Василий Ладюк («Новая Опера», Москва), Всеволод Гривнов (Большой театр, Москва).

Отдельные хоры Академии, периодически объединяемые в Большой хор, все вместе и порознь представляют собой уникальный по своим исполнительским возможностям и тембровой палитре певческий коллектив, которому под силу яркие, полноценные художественные интерпретации фактически всей классической и современной хоровой литературы.

Камерный хор Московской консерватории

Камерный хор Московской консерватории был создан профессором Борисом Тевлиным в 1994 году. Главное творческое направление коллектива – современная отечественная и зарубежная хоровая музыка. В исполнительском составе хора студенты и аспиранты кафедры хорового дирижирования дирижёрского факультета Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского.
Хор является лауреатом «Grand Prix» и обладателем двух золотых медалей Международного конкурса хоров в Рива дель Гарда (Италия, 1998); лауреатом I премии и обладателем Золотой медали Первого Международного конкурса хоров им. Брамса в Вернигероде (Германия, 1999); лауреатом I премии XXII Международного конкурса православной церковной музыки «Хайнувка» (Польша, 2003).В 2002 г. Камерный хор Московской консерватории - единственный из хоров России представлял отечественное хоровое искусство на VI Всемирном форуме хоровой музыки в г. Миннеаполисе (США).
За годы своей деятельности Камерный хор под управлением Бориса Тевлина представил слушателям большое число мировых и российских премьер хоровых сочинений, в их числе - произведения Э. Денисова, А. Лурье, Н. Сидельникова, И. Стравинского, А. Шнитке, А. Шёнберга, Д. Ардженто, В. Арзуманова, С. Губайдулиной, Г. Канчели, А. Кнайфеля, Р. Леденёва, Р. Щедрина, К. Нюстедта, К. Пендерецкого Й. Свидера, Дж. Тавенера, Р. Твардовского и др.
Камерный хор Московской консерватории сотрудничает с ведущими оркестрами России: Государственный академический симфонический оркестр (худ. рук. М. Горенштейн); Государственный симфонический оркестр «Новая Россия» (худ. рук. Ю.Башмет); Академический симфонический оркестр Московской филармонии п/у Ю. Симонова, Камерный оркестр «Musica Viva» п/у А. Рудина, Московский симфонический оркестр (худ. рук. В. Зива), Камерный оркестр «Московия» (худ. рук. Э. Грач),дирижёром Валерием Гергиевым

Борис Тевлин (род 1931 г. Саратов), профессор (1981), заведующий кафедрой хорового дирижирования Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского (с 1993), кавалер Ордена Почёта (2002) и Ордена РПЦ Св. Благоверного князя Даниила Московского III степени (2003), лауреат Премии города Москвы (2003), Народный артист РФ (1995), лауреат Государственной премии им. Глинки (1985), лауреат премии Ленинского комсомола (1981), Заслуженный деятель искусств РФ (1980), заместитель председателя правления Всероссийского Музыкального Общества (1978), Почетный гражданин г. Сочи (1966), действительный член Академии Международной информатизации (1995), академик (2004), доктор философии (2004), член Союза композиторов РФ (1998).
В 1952 окончил с отличием дир.-хор. отделение Музыкального училища при Московской Консерватории (кл. преп. Е. Н. Зверевой); в 1957 - с отличием Московскую консерваторию по двум специальностям: как хоровой дирижёр (кл. проф. В. П. Мухина) и органист (кл. проф. А. Ф. Гедике); аспирантуру в 1962 (рук. проф. А. В. Свешников). С 1959 преподаёт в Московской консерватории.
Профессиональная дирижерская деятельность Б. Тевлина с 1953 года связана с Хором студентов Московских вузов при Консерватории (с 1960 - Московский хор молодежи и студентов при Всероссийском Хоровом Обществе), которым Б. Г. Тевлин руководил в течение 40 лет. Под его управлением хор добился широкого международного признания, о чем свидетельствуют яркие победы коллектива на международных конкурсах хоров. Среди наград: 2 серебряные медали

(полифония, фольклор) на 18 Международном конкурсе хоров им. Гвидо д'Ареццо (Италия, 1970); Золотая медаль и Большой приз на Международном конкурсе "Таллинн-72" (Эстония); Золотая медаль 8 Международного конкурса хоров г. Варне (Болгария, 1975); Золотая медаль и Grand Prix на 28 Международном конкурсе хоров в г. Корке (Ирландия, 1981); две золотые медали и серебряная по трём номинациям на Международном конкурсе хоров в г. Толосе (Испания, 1989).
В исполнении этого коллектива прозвучали сочинения И. С. Баха, Г. Генделя, В. Моцарта, Д. Палестрины, Дж. Гершвина, Д. Мийо, М. Березовского, Д. Бортнянского, С. Прокофьева, С. Рахманинова, С. Баласаняна, Р. Бойко, А. Пирумова, А. Локшина, Г. Свиридова, Вл. Агафонникова, В. Калистратова, Т. Корганова, М. Парцхаладзе, Р. Щедрина; песни композиторов А. Бабаджаняна, В. Мурадели, А. Островского, Я. Френкеля, А. Пахмутовой, С. Туликова, О. Фельцмана, А. Флярковского и др. (многие произведения записаны в фонды радио, на грампластинки).
С 1979 по 1991 Б. Г. Тевлин возглавлял Хор студентов Московской консерватории. Именно под его управлением впервые в истории факультета началась широкая концертная деятельность коллектива, как в СССР, так за рубежом (Венгрия, Германия, Польша, Франция), осуществлено большое число аудиозаписей. В течение 12 лет Хор ежегодно участвовал в музыкальных фестивалях "Московская осень", где впервые исполнил около 300 произведений для хора a cappella. В числе авторов, премьерами сочинений которых дирижировал Б. Тевлин, известные отечественные композиторы: Э. Денисов, А. Шнитке, К. Волков, В. Калистратов, Р. Щедрин и др. В репертуар Хора консерватории входили также крупные вокально-симфонические сочинения Баха, Бетховена, Генделя, Моцарта, Шуберта, Рахманинова, Прокофьева, Шостаковича и др.
Борис Тевлин - руководитель мастер-классов в России, Болгарии, Венгрии, Израиле, Китае, США, Франции, Югославии. Председатель жюри Всероссийских хоровых конкурсов "Поющая Россия", "Звучит Москва"; член жюри Конкурса хоровых дирижёров в Салавате (Башкортостан); а также многих зарубежных хоровых конкурсов, в т.ч. Всемирных хоровых Олимпиад.
Среди учеников профессора Б. Тевлина - дирижер Московского Камерного музыкального театра п/у Б. Покровского Заслуженный деятель искусств РФ В. Агронский; композитор Заслуженный деятель искусств РФ, профессор В. Калистратов; руководитель оркестра "Студия Новой музыки" Заслуженный артист РФ, профессор Московской консерватории И. Дронов; дирижеры ГАБТа России М. Грановский и П. Клиничев; руководитель Саратовского губернского театра хоровой музыки Заслуженный деятель искусств, профессор Л. Лицова; профессор Т. Томашевская (Петербург); доктор педагогических наук, профессор Е. Николаева; хормейстеры Большого детского хора радио и телевидения - Заслуженная артистка РФ Л. Полякова и А. Кисляков; заведующая кафедрой хорового дирижирования МГПИ им. Шнитке профессор Е. Наумова; дирижёр Пермского театра оперы и балета Р. Жиганшин; руководитель мужского хора "Хоровая Академия" А. Седов; преподаватель МГК Е. Волков, аспиранты А. Соловьёв и А. Топлов; М. Кавасаки (Япония), М. Саггин-Доссин (США), С. Очеретяная (Израиль), Е. Лондаренко (Германия), К. Нурматов (Киргизия) и другие.

Камерный хор «Гаудеамус» МВТУ им. Баумана

Владимир Леонидович Живов впервые появился в МВТУ имени Баумана в 1961, еще студентом Московской Консерватории, - чтобы заменить на посту руководителя хора Бориса Осиповича Дунаевского (старшего брата знаменитого композитора). Закончив в 1963 году Консерваторию, В.Л. Живов направлется работать в Венгрию дирижером-хормейстером Ансамбля песни и пляски. По возвращении в Москву он получает предложение стать дирижером-хормейстером Московского Государственного хора, однако неповторимая атмосфера студенческого братства, бескорыстной влюбленности в музыку, которая отличает ее истинных любителей, тянула к себе.

И в 1968 году В.Л.Живов создает в МВТУ новый хоровой коллектив- камерный хор “Гаудеамус”. Правда, камерным хором он стал не сразу – начиналось все с объявлений во наборе в вокальные ансамбли с причудливыми названиями “Бригантина”, “Романтики” – для привлечения студентов. Будущий руководитель “Гаудеамуса” подолгу беседовал с ”клюнувшими”, были заманчивые посулы и обещания “льгот”, привлекался весь дирижерский арсенал артистических, риторических, педагогических и психологических приемов, было также и заворачивающе-проникновенное пение под гитару студенческих авторских (бардовских) песен… Со временем, участники этих ансамблей, постепенно перепробовав все общепринятые названия – секстет, септет, октет - и перешагнув их количественный рубеж, объединились в качественно новый состав с малопонятным названием “Вокально-хоровой ансамбль”. Этот коллектив и получил в 1972 году свою первую серьезную награду – I место на Всесоюзном фестивале студенческих ансамблей в г. Саратове. Жюри и пресса единодушно отметили тогда вокальную культуру, музыкальность и проникновенность, отличающие исполнительскую манеру “бауманцев”.

Камерным хором “Гаудеамус” коллектив стал именоваться с 1976 года, когда его пригласили дать сольный филармонический концерт в знаменитом Домском соборе в Риге – честь, которой удостаиваются далеко не все профессионалы. Этот и другие концерты в Риге прошли с огромным успехом. А затем начались новые поездки: Таллин, Нарва, Ленинград, Павловск, Ереван, Горький, Киров, Ижевск, Воткинск, Тюмень, Надым, Уренгой, Резекне, Владимир, Гусь-Хрустальный, Ростов-Великий, Новгород, Вологда… В 1977 г. на Всесоюзном фестивале самодеятельного художественного творчества камерный хор “Гаудеамус” был удостоен звания лауреата и награжден Дипломом I степени. В том же году хору присвоено почетное звание “Народный коллектив”. В 1981 г. он становится лауреатом Международного фестиваля студенческих хоров в Будапеште, а в 1982 г. за большие заслуги в развитии студенческого художественного творчества среди молодежи хор удостаивается звания лауреата премии Ленинского комсомола. В 1983 г. фирма “Мелодия” выпустила первый диск-гигант коллектива (а в 1988 г. издательство “Музыка” издает его репертуарный сборник). В 1985 г. хор с большим успехом участвовал в культурной программе XII Всемирного молодежи и студентов в Москве и награжден Дипломом I степени. В 1988 г. “Гаудеамус” становится лауреатом международного хорового фестиваля в Братиславе (Словакия). О хоре пишут в газетах и журналах, его записи транслируются по радио и телевидению, постоянно расширяется география его зарубежных гастролей: Польша, Болгария, Венгрия, Словакия, Германия,

Владимир Леонидович Живов (р. 1938) – известный хоровой дирижер, педагог, автор большого количества работ и статей о хоровом исполнительском искусстве, составитель хоровых сборников, кандидат педагогических наук (1979), заслуженный работник культуры России (1981), лауреат всероссийских, всесоюзных и международных конкурсов и фестивалей, лауреат премии Ленинского комсомола (1982), заслуженный деятель искусств России (1989), профессор (1992).

Окончил дирижерско-хоровое отделение Музыкального училища при МГК им. П.И.Чайковского (1958) и дирижерско-хоровой факультет Московской Государственной Консерватории (1963).

Более 40 лет работает с профессиональными и любительскими хорами.

1963-1965 – дирижер-хормейстер ансамбля песни и пляски в Венгрии, 1965-1976 – дирижер-хормейстер Государственного Московского хора. С 1968 г. – художественный руководитель и дирижер студенческого камерного хора “Гаудеамус” МГТУ им. Н.Э.Баумана.

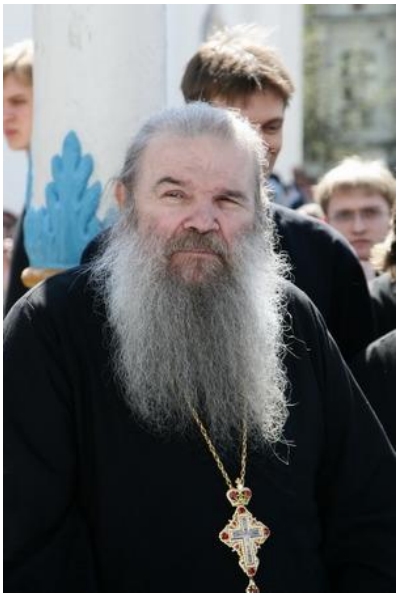
Одновременно В.Л.Живов с 1965 года преподает на музыкальном факультете Московкого Педагогического Государственного Университета (с 1981 г. – доцент, с 1990 г. – профессор кафедры пения и хорового дирижирования) и на дирижерско-хоровом факультете Московской Консерватории (1975-1986).

В.Л.Живов - председатель хоровой секции Московского музыкального общества, организатор фестиваля “Московская хоровая осень”, его регулярно приглашают в жюри всероссийских и международных конкурсов и фестивалей.

Также В.Л.Живов – автор более 150 опубликованных работ. Среди них “Хоры a capella Г.Свиридова”, “Патетическая оратория Г.Свиридова”, “Исполнительский анализ хорового произведения”, “Интерпретация хоровой музыки” и др.; автор ряда книг, среди которых “Теория хорового исполнительства” (М., 1998)

ЦЕРКОВНЫЕ ХОРЫ

Хор Свято-Троицкой Сергиевой Лавры



Архимандрит отец Матфей Мормыль

Архимандри́т Матфе́й (в миру — Лев Васильевич Мормыль (5 марта1938 г. —15 сентября 2009 г.) — православный священник. Заслуженный профессор, кандидат богословия, член Синодальной комиссии РПЦ по богослужению. Многие годы нёс послушания старшего регента хора Свято-Троицкой Сергиевой лавры, руководителя объединенного хора Свято-Троицкой Сергиевой лавры и Московских духовных академии и семинарии.

Расположенное недалеко от Олимпийского проспекта подворье, храм которого видят все, проезжающие по Садовому кольцу, четыре столетия назад было участком земли на окраине Москвы, дарованным лавре царем Василием Шуйским за героическую оборону монастыря от польско-литовских захватчиков.

Здесь была и резиденция московских митрополитов, а среди прихожан храма Живоначальной Троицы были предки Александра Пушкина, художник Виктор Васнецов, семья выдающегося рус ского актера Михаила Щепкина.

В 1993 году правительство Москвы возвратило подворью храм Живоначальной Троицы, Митрополичьи палаты и другие церковные здания.

А мужской профессиональный хор был устроен при возрождающемся подворье уже в 1994 году. Он исполнял духовную музыку на службах, сопровождал Патриарха в паломнических поездках, принимал участие в музыкальных фестивалях в России и за рубежом.

Его репертуар, состоящий из духовных произведений разных эпох и стилей, включает в себя церковные песнопения Болгарии, Сербии, Греции, Грузии.

Свято-Никольский хор Государственной Третьяковской галереи

Это единственный в Москве государственный музыкальный коллектив, который ведет не только концертную и просветительскую деятельность, участвуя в открытии выставок, лекционной, экскурсионной и научной деятельности Третьяковской галереи. Хор также постоянно участвует в богослужениях в домовой церкви музея – храме Святителя Николая в Толмачах, входящего в комплекс зданий галереи в Лаврушинском переулке и являющегося частью обширной экспозиции Государственной Третьяковской галереи, со дня основания которой в этом году исполняется 150 лет.

Высокий профессионализм хора подкреплен консерваторским образованием певцов. Они обладают точным знанием богослужебной традиции и редкой манерой исполнения, восходящей к принципам Московской Синодальной школы, к эпохе расцвета национального хорового искусства. Это проявляется и в глубине постижения произносимого текста, и в искренней, молитвенной манере звучания.

Алексей Пузаков

Основатель и руководитель хора Алексей Пузаков - ученик и продолжатель традиций знаменитого московского регента ушедшего века Николая Васильевича Матвеева. Алексей Пузаков в своём творчестве стремится сохранить и продолжить традиции, переданной ему школы русской духовной музыки. Отличием этой школы считают стремление объединить высокий артистизм исполнения, так называемую «концертность» с благоговейным отношением к слову и его подаче в произведениях. Звучание хора отличает высокая вокальная культура и стремление к безупречному ансамблю, ясность и убедительность музыкальных интерпретаций.

Свято-Никольский хор знают и за пределами России: так, в 2001 году его выступления сопровождали выставку «Русская икона» из собрания Третьяковской галереи в Испании, а исполнением «Всенощной» Рахманинова в апреле 2002 года в Лондонском соборе св. Павла хор открывал первый фестиваль русской культуры в Великобритании «Русские ночи». Выступление хора в присутствии членов Британской королевской семьи и Архиепископа Лондонского, поразило и знатоков, и обычных слушателей тем, как мощно и проникновенно под величественными сводами главного собора Великобритании прозвучала «Всенощная» Рахманинова. Критик из лондонской «Таймс» поставил исполнителям наивысший балл - 5 звезд, отметив богатство оттенков в исполнении и «единое дыхание» хора домового храма Третьяковской галереи: «Их голоса созвучны самому времени: от высочайших, ангельски взлетающих сопрано до почти невероятных по глубине басов. Спектр окрасок и тембров, безупречно отлаженный, сиял во вторящем резонансами пространстве собора», - писала «Таймс». А осенью 2002 года хор представил ту же программу в Большом зале Московской консерватории, посвятив концерт памяти великого российского дирижера Евгения Светланова (незадолго до своей кончины он в последний раз встал за дирижерский пульт именно на фестивале в Лондоне).

Концертные программы – «Рождество в искусстве Серебряного века» (2002), «Страсти по Матфею» И.С. Баха и «Предрождественская мистерия» (2003), «Книга Иова» на музыку Арво Пярта и «Поэма без героя» на стихи А.А.Ахматовой (2004) - Третьяковский хор осуществил совместно с Народной артисткой России Аллой Демидовой. Она выступила как автор сценария и солистка в этих необычных музыкально-драматических композициях, отразивших поиски новых форм соединения музыки и слова: по замыслу артистов, эта классическая традиция должна воплотиться на современном языке. Концерты прошли в Большом зале московской консерватории.

Хор под управлением Алексея Пузакова неоднократно давал концерты в рамках «Пасхального фестиваля» (художественный руководитель Валерий Гергиев), а также фестивалей «Моцартиана» и «Московская осень».

Хор плодотворно сотрудничает с камерным оркестром «Muzika viva» (художественный руководитель Александр Рудин), участвуя в концертах и ежегодном музыкальном фестивале, проводимом в стенах Третьяковской галереи.

В декабре 2004 года хор участвовал в гала-концерте в честь открытия нового органа Большого зала Московского Международного дома музыки, исполнив яркое произведение современного композитора Антона Вискова «Богородице Дево радуйся» для хора и органа. В январе 2005 года совместно с композитором Алексеем Рыбниковым была поставлена музыкальная композиция «Время молчать и время говорить». Текст читал Народный артист России Георгий Тараторкин.

В 2000 и 2005 годах хор Третьяковской галереи участвовал в международных научных конференциях «Восток – Русь – Запад» проводимых кафедрой истории русской музыки Московской Государственной консерватории им. П.И.Чайковского представляя гостям и участникам конференций соответствующие теме концертные программы.

В 2003 году Алексей Пузаков работал как приглашённый дирижёр с хором Кафедрального собора Норвегии в рамках XII Генеральной ассамблеи Конференции Европейских Церквей, и в Латвийской республике с Государственным Академическим хором «Латвия» в рамках Международного музыкального фестиваля. В том же году в Большом зале Московской консерватории состоялся совместный концерт хора Третьяковской галереи и Государственного хора «Латвия».

На протяжении нескольких лет Алексей Пузаков являлся автором сценария, музыкальным руководителем и режиссёром церемонии вручения ежегодной премии Международного фонда единства православных народов в зале Церковных Соборов Храма Христа Спасителя.

В апреле 2005 года в Большом зале Московской консерватории состоялся концерт – поминовение погибших во Второй мировой войне, получивший название «ПУТЬ ПАМЯТИ». В программу концерта вошли произведения С.В.Рахманинова и С.И.Танеева, близкие теме молитвенного поминовения всех, отдавших свои жизни в годы войны. В концерте помимо хора Третьяковской галереи, принял участие Российский национальный оркестр (художественный руководитель Михаил Плетнёв). Дирижировал хором и оркестром Алексей Пузаков. Этот концерт стал официальным открытием одноимённой акции, состоявшейся в мае 2005 года и приуроченной к 60-летию победы в Великой Отечественной войне. Хор дал концерты памяти жертв Второй мировой войны в освобожденных от фашизма столицах Венгрии, Словакии, Австрии и Чехии и участвовал в панихидах на мемориалах захоронений советских воинов и соотечественников. Проект был осуществлен при поддержке "РИА Новости" с участием МИД РФ и Московской Патриархии.

В сентябре 2005 года Свято Никольским хором совместно с камерным оркестром «Времена года» (художественный руководитель Владислав Булахов) был организован юбилейный концерт выдающегося современного композитора Арво Пярта, который прошёл в Большом зале Московской консерватории. Многие хоровые произведения Пярта были впервые исполнены в России именно Свято-Никольским хором. А в декабре того же года, хор участвовал в юбилейном концерте известного композитора Алексея Рыбникова, исполнив музыкальные картины из рок оперы «Юнона и Авось» Совместно с Государственным академическим симфоническим оркестром России под управлением Марка Горинштейна. Хором Третьяковской галереи осуществлён ряд записей, в том числе единственная на сегодняшний день полная запись всех духовных сочинений С.В.Рахманинова.

В год 150-летия основания сокровищницы русского изобразительного искусства - Государственной Третьяковской галереи, Свято-Никольский хор представляет ряд концертов, приуроченных к этой славной дате. Как известно, в доме П.М. Третьякова часто звучала музыка. Одним из самых любимых композиторов основателя Третьяковской галереи был Иоганн Себастьян Бах.

21 марта, в день рождения великого композитора, хор совместно с камерным оркестром «Времена года» представил одно из самых значительных произведений Баха «Страсти по Иоанну». Концерт состоялся в дни Великого поста, исторически традиционного времени исполнения «Страстей», в Большом зале Московской консерватории.

«Страсти по Иоанну» - одно из высших достижений гения Баха. По чрезвычайно точному определению Альфреда Шнитке - "Бах является эпицентром всей музыки: к нему всё стремилось, и из него всё вышло". Обращаясь к Богу и душе человека, его внутреннему миру, он лишает нас возможности толковать его музыку словами, но лишь молча соучаствовать в этом непостижимом таинстве. Музыка Баха безошибочно умеет задеть что-то главное внутри человека, и это, вероятно, и есть та причина, по которой сквозь эту музыку, мы можем увидеть другой мир, принадлежащий вечности.

В мае 2006 года концертом в Большом зале Московской консерватории, Третьяковский хор совместно с хором Мариинского театра и солистом Даниилом Штодой открывал фестиваль в рамках Всероссийской выставки-форума «Русь православная». Публике был представлен концерт для хора органа и ударных инструментов Антона Вискова «Песнопения Великой вечерни», ряд духовно-музыкальных сочинений современных авторов и редко исполняемое произведение А.Д. Кастальского «Братское поминовение».

6 июля 2006 года в день празднования в честь Владимирской иконы Божией матери, чудотворный образ которой в последние годы пребывает в стенах храма-музея Третьяковской галереи, хором впервые была исполнена Литургия Епископа Венского и Австрийского Илариона (Алфеева). Эта премьера прошла в рамках Всемирного саммита религиозных лидеров проходившего этим летом в Москве. Присутствовавшие за богослужением представители высшего духовенства Римско-Католической церкви и многочисленные гости саммита, высоко оценили произведение Владыки и его исполнение. В музыке органично сочетаются традиции

русского церковного пения с элементами современного музыкального языка. Музыку характеризует ясность и простота гармонии, она обладает внутренней цельностью и проникнута светлым молитвенным настроением.

24 июля 2006 года указом Президента Российской федерации Алексею Пузакову было присвоено почётное звание «Заслуженный артист России».

Алексей Пузаков награждён орденами русской православной церкви Преподобного Сергий Радонежского и Святителя Иннокентия Московского.

Приложение к теме №3 «Голосовой аппарат человека, его устройство и принципы работы»

О нейромоторной теории Рауля Юссона

О том, что голос человека образуется в гортани, люди знали еще со времен Аристотеля и Галена. Однако долгое время механизм образования звука в голосовом аппарате оставался неясным. Лишь после изобретения ларингоскопа и классических работ М. Гарсиа, И. Мюллера,

Г. Гельмгольца, К. Бернара, И. М. Сеченова и др. стало известно, что звук голоса есть результат периодического вибрирования краев голосовых связок, происходящего под действием воздушной дыхательной струи.

Сто лет, прошедшие со времен Гарсиа, почти ничего не внесли нового в трактовку этого механизма. Откройте любой учебник физиологии на странице, где дается описание работы голосового аппарата, и вы найдете традиционное описание этого механизма: голосовые связки представляют собой упругие мышечные валики (или язычки). К моменту начала фонации они сближаются и плотно смыкаются. Однако под действием возрастающего воздушного давления в легких голосовые связки в какой-то момент расходятся, часть воздуха в этот момент прорывается между ними через образовавшуюся узкую щель. Вследствие этого давление в подсвязочном пространстве падает, голосовые связки под действием эластических сил смыкаются вновь, далее давление вновь их раздвигает и процесс смыкания и размыкания голосовых связок, т. е. их вибрирование, становится периодическим. В качестве активной действующей силы в этом процессе выступает напор воздушной дыхательной струи. Голосовые же связки, по этой теории, вибрируют пассивно под действием проходящего воздуха, подобно тому как, например, колышется флаг на ветру или, еще точнее, как колеблются стальные язычки гармониума. Поскольку в таком представлении механизма фонации происходит постоянное противоборство силы воздушного подсвязочного давления с упругими силами, сближающими голосовые связки, то старые методисты назвали процесс образования голоса термином *«голосовая борьба».* Термин этот довольно часто встречается в руководствах по пению. В современных исследованиях этот механизм образования голоса нередко именуется миоэластической теорией (мио — мышца, эластический — упругий). По этой теории механизм регулирования высоты голоса объясняется так: чем сильнее натягиваются и сжимаются голосовые связки, тем больше частота их колебания, тем выше голос. И наоборот, чем слабее натяжение голосовых связок, тем ниже звук голоса. Многие из духовых музыкальных инструментов с колеблющимися язычками могут служить хорошим подтверждением этой теории.

Вместе с тем теория «голосовой борьбы», объясняющая механизм образования живого голоса, не могла объяснить многие особенности этого процесса у человека. В частности, было неясно, как певцы могут выдерживать одну и ту же высоту основного тона голоса при изменении силы подсвязочного давления или ухитряются довольно точно интонировать при неполном смыкании голосовых связок. Загадкой оставались и многие заболевания голосового аппарата из числа так называемых функциональных расстройств, при которых голосовые связки смыкаются довольно плотно и хорошо, но звука при этом не образуется (афония).

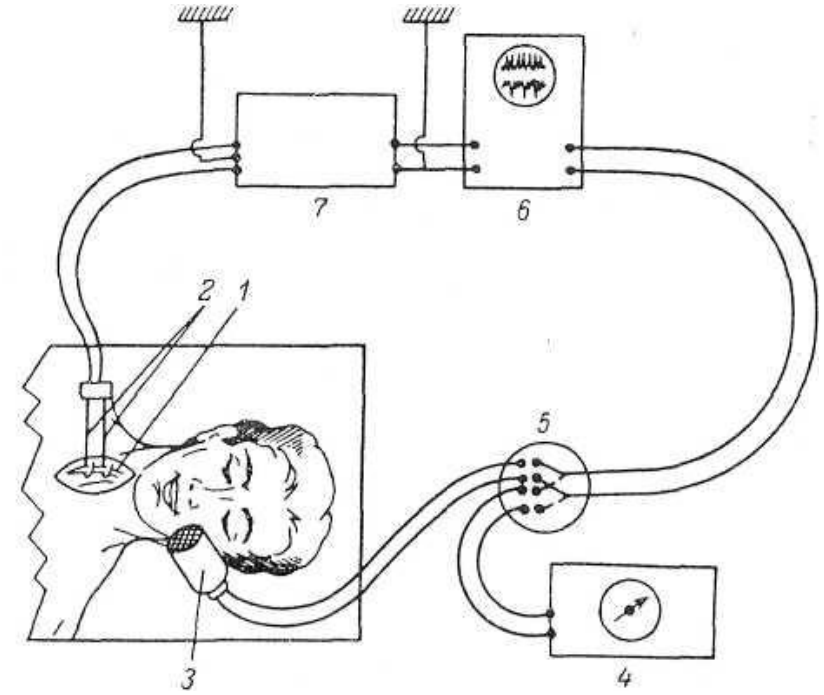
Все эти и многие другие ранее непонятные явления в голосовом аппарате человека недавно стали объяснимы в свете новых экспериментальных данных, полученных французским ученым Раулем Юссоном (Husson, 1960, 1962). На смену старой миоэластической теории голосообразования Юссон выдвинул новую, так называемую нейромоторную (нейрохронаксическую) теорию, сущность которой состоит в следующем: голосовые связки человека колеблются не пассивно под действием проходящего тока воздуха, а, как и все мышцы человеческого тела, сокращаются активно под действием приходящих из центральной нервной системы импульсов биотоков. По старой теории, воздух колеблет голосовые связки, а по новой — голосовые связки колеблют воздух: периодически сокращаясь, они прерывают проходящий через них воздушный поток, образуя этим самым звуковые колебания.

Впервые Юссону удалось экспериментально обосновать свою теорию еще в 1950 г. в опытах па животных, а позднее и на человеке. Бывают такие заболевания, когда в интересах спасения жизни больного ему приходится удалять гортань. Во время одной из таких операций Юссон вместе со своими сотрудниками и проделали свой эксперимент. Они обнажили двигательный (возвратный) нерв гортани, по которому к голосовым связкам поступают импульсы из центральной нервной системы, и приложили к этому нерву специальные электроды, позволяющие зарегистрировать на осциллографе частоту и форму биотоков нерва, подобно тому, как регистрируется электрокардиограмма при исследовании болезни сердца. На экране этого же прибора регистрировался также и звук голоса больного в виде осциллограммы. Таким образом, можно было легко измерить и сравнить частоту нервных импульсов, поступающих к

голосовым связкам по возвратному нерву, и частоту основного тона голосовых связок при произнесении человеком звуков (см. схему опыта).

В результате опыта оказалось, что частота нервных импульсов, идущих к голосовым связкам, и частота основного тона голоса совпадают. Но ведь каждый нервный импульс, идущий по нерву к голосовым связкам, вызывает их сокращение. Значит, сколько импульсов пришло к голосовым связкам в единицу времени, столько раз голосовые связки и сократятся. Это означает, что частота колебания голосовых связок регулируется не током воздуха, как думали раньше, а импульсами из центральной нервной системы, т. е. старая теория «голосовой борьбы» неверна.

Схема опыта Р. Юссона - А. Мулонге



1 — возвратный нерв гортани; 2 — воспринимающие электроды; 3 — микрофон; 4 — калибратор; 5 — переключатель; 6 — двухканальный катодный осциллограф; 7 — усилитель биотоков нерва.

Во время одной из таких операций в отоларингологической клинике города Лилля была получена очень любопытная подробность, много рассказавшая о природе голоса человека. Больного попросили произнести несколько звуков (подобные операции часто делаются под местным наркозом), и в тот момент, когда он их произносил, ясно увидели колебание голосовых связок, несмотря на то, что у больного была сделана трахеотомия, так что воздух к голосовым связкам не поступал, а через трубку выходил наружу. Анализ киноленты позволил убедиться, что колебания голосовых связок происходили со звуковой частотой, но при этом совершенно беззвучно.

Эти опыты очень важны, так как, с одной стороны, они подтверждают активную природу колебания голосовых связок человека (теорию Р. Юссона), а с другой — все же убедительно доказывают, что для образования звука голосовые связки обязательно нуждаются в токе воздуха. Недаром же природа позаботилась о том, чтобы поместить наши голосовые связки как раз на пути воздушного потока.

Приложение к теме № 4 «Певческая культура и её важнейшие элементы»

РАСПЕВАНИЕ ХОРА

Дыхательные упражнения

Упражнения для развития дыхания могут быть беззвуковыми и звуковыми.

Если дыхательные мышцы вялые, расслабленные – необходимо применение беззвуковых упражнений, помогающих развитию определенных мышц. Беззвуковые упражнения приносят пользу при условии, если не являются самоцелью, а применяются как физическая зарядка перед пением. Такими упражнениями в течение первого полугодия работы надо начинать буквально каждое занятие. Они придают мышцам упругость и выносливость, помогают осознать организацию процесса вдоха и выдоха, не отвлекаясь на момент формирования звука.

Первоначальный навык – умение взять правильный вдох носом, бесшумно. Начать надо с глубокого, равномерного, спокойного вдоха, расширяющего низ грудной клетки. В первых

упражнениях – вдох полный, в последующих (звуковых) – разной полноты. Полезно сразу уяснить разницу в характере вдоха, задержки, выдоха при разных атаках.

Беззвуковые упражнения.

- ***Тренаж вдоха***. Представить букет цветов, сделать спокойный вдох носом, вспомнить приятный аромат. Небольшая задержка. Выдох.
- "Испугайся" – упражнение полезно ***для развития опоры дыхания, диафрагмы, мышц брюшного пресса***.
- ***Упражнение на тренировку брюшного пресса***: активные движения передней стенки живота *("выпячивание" – при вдохе, "втягивание" – при выдохе*). Необходимо следить за тем, чтобы при вдохе не поднимались плечи, не напрягались мышцы шеи.
- Очень полезны упражнения парадоксальной дыхательной гимнастики вокального педагога Стрельниковой. "Накачивание насоса" – акцентирование внимания на физических движениях (*приседания, наклоны*) снимает мышечный зажим органов дыхания.
- ***Тренаж выдоха***. "Дуем на свечу" - стараемся сохранить ровность (*равномерность*) выдоха, чтобы воображаемая свеча не потухла.

Переход от беззвуковых упражнений к звуковым.

- Активный вдох, задержка, длинный активный выдох на "с". В конце упражнения – сброс оставшегося воздуха.
- Короткие активные выдохи на "ф" - хорошая тренировка для диафрагмы.

Распевание

Отработка единых вокальных принципов в хоровом коллективе проводится, как правило, при распевании. Распевание проводится в начале хоровых занятий, оно не только разогревает голосовой аппарат, подготавливая его к работе. Распевание – основная форма работы для отработки всех элементов вокальной техники.

До Глинки основной в развитии голоса считался западноевропейский инструментальный метод – обучение пению по аналогии с музыкальным инструментом, т.е. обработка голоса происходила на всем диапазоне, начиная с нижнего регистра, кончая верхним.

Глинка применил систему, благодаря которой, нижние и верхние звуки развивались прежде всего укреплением центра диапазона голоса, если же у певца не звучит средний регистр, – нужно найти другие хорошо звучащие ноты, и от них развивать голос.

Хормейстер должен помнить о постепенности развития голоса. Постепенность должна соблюдаться во всем: в динамике (*от средних нюансов к крайним*), в технике (*от простого к сложному*), в диапазоне, в темпах (*от медленного впевания к быстрому*); особенно важно избегать чрезмерно больших звуков в верху диапазона.

Упражнения располагают в определенном порядке: от простых к сложным, от пения с "закрытым ртом" к "открытому", от пения легким звуком до динамически и темброво-насыщенным, от середины диапазона к краям. Переход к более сложным упражнениям осуществляется только после стабильного овладения предыдущего этапа, важно хорошее закрепление. По строению и характеру материала упражнения бывают шести типов:

1. на выдержанном звуке;
2. гаммообразные;
3. арпеджиообразные;
4. упражнения на разные скачки;
5. вокализы;
6. отрывки из произведений;

Любой тип может быть использован для отработки всех элементов вокальной техники: дыхания, атаки, дикции, артикуляции, динамики, развития диапазона, выравнивания регистров, выработки кантилены.

Звуковые упражнения.

- Продолжительное пение с закрытым ртом на примарном тоне на *mf*. На этом упражнении хорошо отрабатывать все виды атаки (*особенно мягкую*)
- Упражнение, аналогичное первому, на гласные “ю”, “ё”, “я”, далее – *cresc., dim.*
- Тянуть один звук на слоги “ми”, “ля”. Дирижер тактирует на 2/4, делая постепенное *cresc.* и *sub. p*, добиваясь гибкого, естественного нарастания звука. Важно почувствовать зависимость усиления силы звука от напряжения мышц живота.
- Гаммообразные упражнения. В диапазоне от секунды до децимы. Следить за плавным соединением звуков. Усложняется техника дыхания.
- Упражнения в разных штрихах (особенно полезно – *staccato*). От одного звука, до разнообразных попевок. Активизирует дыхание.
- Упражнения на скачки. Увеличивает объем дыхания.
- Упражнения на цепное дыхание.

Модуляционная распевка и "живой нотный стан".

Распевание в хоре — это настройка коллектива певцов на певческую установку, правильное дыхание и звукообразование, на звучание вокального аппарата.
Распевание в хоре должно согласовываться с вокальным строем всего репертуара и направлено на поддержку его звучания. Длительность распевание не должна превышать 10—15 минут от общего репетиционного времени.
В распеваниях не всегда имеет смысл доходить до самых крайних звуков диапазона (например, у сопрано: до звуков ля-бемоль, ля, си-бемоль второй октавы — в коллективе с профессионально поставленной хоровой работой; до фа, фа-диез второй октавы — в школьном хоре). Следует помнить, что певческий голос разогревается не скоро и начинает полнообъемно звучать лишь через 30—40 минут после начала репетиции.
В случае непрофессионального хора распевка коллектива проводится в тесной связи с обучением певцов элементарным основам теории музыки. В таких упражнениях активизируется внимание поющих на интонирование ступеней лада, на пение тонов и полутонов, на хоровой строй В распеваниях большое внимание обращается на правильное дыхание, на элементы звукообразование, на использование регистров и резонаторов, округлость звука и пр. К работе над высокими нотами следует приступать только на разогретых голосах. В распевания могут включаться включаются как традиционные распевочные упражнения, так и небольшие мелодические попевки из поющихся хоровых сочинений.
В хоровой практике получили распространение распевки, основанные на простых полифонических формах — имитация, канон. Такие упражнения развивают слухово-ансамблевые навыки, вырабатывают ориентацию певцов в многоголосном пении, а также позволяют решать проблемы уравновешенности различных голосовых партий. В работе с хоровыми коллективами младшего и среднего возраста рекомендуется использовать несложные попевки-каноны, построенные на коротких мелодических оборотах.
Полезно сочетать распевание коллектива с выработкой навыков пения многоголосия. Простейший вид выстраивания трезвучия или аккорда — пение гаммы с остановками на звуках аккорда. Кроме этого возможны варианты, в которых такие остановки будут на

субдоминантовой или доминантовой гармонии. Это делается как на упражнениях, заранее изученных, так и импровизационно, при помощи «живого нотного стана» — по руке дирижера. Пять пальцев левой руки хормейстера превращаются в нотный стан, т.е. в пять нотный линеек, а пальцами правой руки дирижер показывает местоположение нот, исполняющихся певцами хора. За каждым пальцем правой руки может быть закреплена отдельная хоровая партия: например, за пятым пальцем — вторые альты, за четвертым — первые альты, за третьим — вторые сопрано, за вторым — первые сопрано.

Кроме сказанного добавим, что в многоголосных распеваниях применяется также система устных подсказок, которая благотворно воздействует на выработку гармонического строя. Выстроив в хоре трезвучие (например, ре — фа-диез — ля первой октавы), дирижер затем просит поочередно каждую хоровую партию подниматься или опускаться на некоторый интервал: альты — полтона вниз, первые сопрано — полтона вверх, вторые сопрано — полтона вниз и, допустим, обратно. При этом дирижер внимательно следит не только за интонацией певцов, но и за другими элементами хорового звучания — цепным дыханием, качество и силой звука. В ходе репетиций такие упражнения весьма оживляют творческий процесс и вносят загадочность и импровизационность, заставляя певцов быть предельно внимательными и собранными. Отдельные упражнения-распевания могут быть построены по принципу диатонических и хроматических секвенций в восходящем и нисходящем движении.

(М.Осеннева, В.Самарин. Хоровой класс и практическая работа с хором. М.: 2003)

Приложение к теме №7 «Хоровые партии и составляющие их голоса»

П. Г. Чесноков «Хор и управление им»

Глава седьмая
СЛОЖНАЯ ФОРМА ВОКАЛЬНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ХОРА

Как мы уже установили, хор подразделяется:

а) на четыре основные партии (сопрано, альты, тенора, басы), которые, делясь, в свою очередь образуют девять хоровых партий (СI и II, АI и II, ТI и II, БI,II и октависты), необходимых для состава полного смешанного хора;

б) на четыре группы родственных голосов и

в) на три слоя хоровой звучности (высокий, средний, низкий).

Каждое из этих подразделений само по себе не есть нечто целое, но в совокупности эти три подразделения образуют форму вокальной организации, которую мы называли простой.

Теперь мы приступаем к характеристике сложной формы вокальной организации хора.

Какими причинами вызывается необходимость этой сложной формы?

Таких причин немало. Многие из опытных хоровых дирижеров исследовали и использовали простую форму во всей ее широте и глубине. Все разнообразнейшие звучности, которые эта форма может дать, они слышали, на них учились, их извлекали и ими пользовались. Но все же, в конце концов, у них оставалась некоторая неудовлетворенность, хотя, быть может, и не всегда достаточно осознанная; даже после отличных исполнений хотелось чего-то еще более тонкого, сложного и широкого, более яркого и красочного. Чувствовалось, что сложные художественные запросы не могут ограничиться обычной простой формой.

В чем же причина такой неудовлетворенности?

В том, что мы недостаточно критически исследовали эту организацию и не придали значения тому, что она элементарно проста. Поэтому она и не заключает в себе предпосылок, необходимых для удовлетворения более сложных художественных запросов. Для удовлетворения таких сложных запросов потребуется и более сложная форма вокальной организации и неизбежно придется приступить к реорганизации хора.

В чем должна заключаться такая реорганизация?

Прежде чем разрешать этот вопрос, выясним, чего не хватало в простой форме, чего мы в ней не находили и что, следовательно, нужно предусмотреть в сложной форме.

Человеческий голос есть совершеннейший музыкальный инструмент. Опытным хоровым дирижерам очень хорошо известны почти неисчерпаемые тембровые богатства его. Ни один музыкальный инструмент не в состоянии дать такого разнообразия тембра, такой теплоты и искренности звука, какие дает своим голосом талантливый певец. Мощь, величие, нежность, ласка, выразительность, прозрачность, мягкость и т. д. или же — тусклость, резкость, мрачность, холодность, пронзительность, таинственность — все это тембры, краски. Кажется, нет конца разнообразию и красочно-тембровому богатству человеческого голоса, непосредственно выражающего различные чувства.

Простая форма вокальной организации имеет в виду четыре основные краски, четыре основных тембра (сопрано, альт, тенор и бас). Сложная же форма позволяет рассматривать эти четыре основных тембра, как четыре палитры, и брать с них столько красок, сколько каждая может дать.

Изучение человеческого голосового материала и извлечение из него наибольшего количества красок-тембров и есть первая задача сложной формы вокальной организации хора.

Известно, что хорошо петь можно только то, что лежит в естественном регистре, и что нюансы только тогда бывают удачными, легкими и правильными, когда в них хорошо сочетаются и динамика (сила), и агогика (скорость движения). Эти условия могут быть выполнены в совершенстве тогда, когда желаемый нюанс поручается хоровой группе, имеющей все необходимые для его выполнения данные.

Всестороннее изучение регистров и основ динамики — вот вторая задача сложной формы, не менее обширная, чем первая.

Итак, главный материал сложной формы вокальной организации хора составляют тембры, регистры и динамика.

***

При сложной форме вокальной организации хор подразделяется:

1) на легкую и тяжелую хоровые группы и

2) на группы регистро-тембровой системы.

Первое подразделение связывает простую форму вокальной организации хора со сложной и легко осуществимой практически.

Регистро-тембровая хоровая система требует для своего правильного построения не менее 81 исполнителя с соответствующим подбором тембров и регистров и потому осуществима труднее.

К легкой группе относятся следующие хоровые партии:

С. 1-е, А. 1-е, Т. 1-е и Барит.;

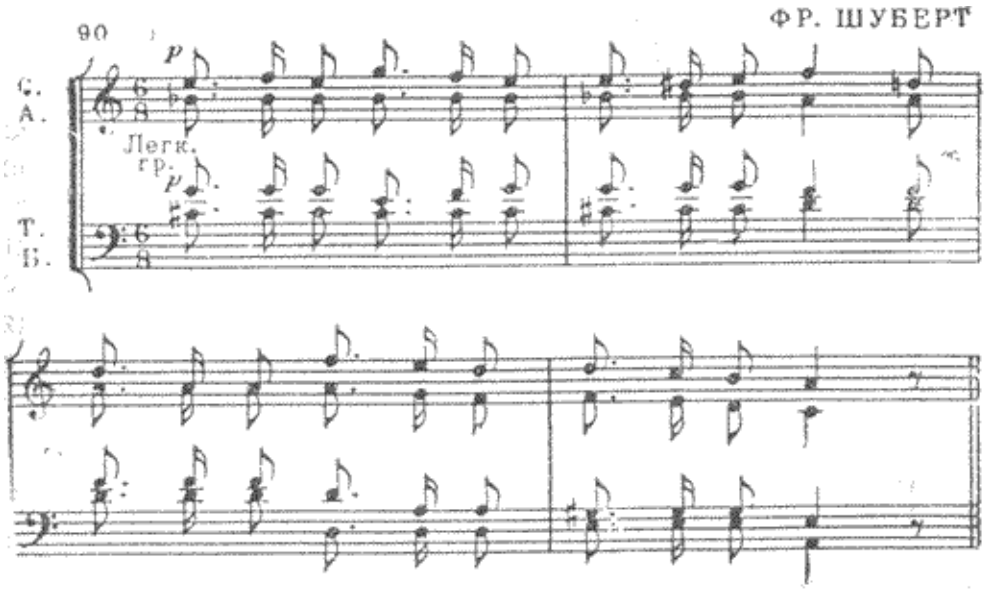
К тяжелой группе:

С. 2-е, А. 2-е, Т. 2-е и Басы.

Октависты, смотря по надобности, могут примыкать и к той и к другой группе.

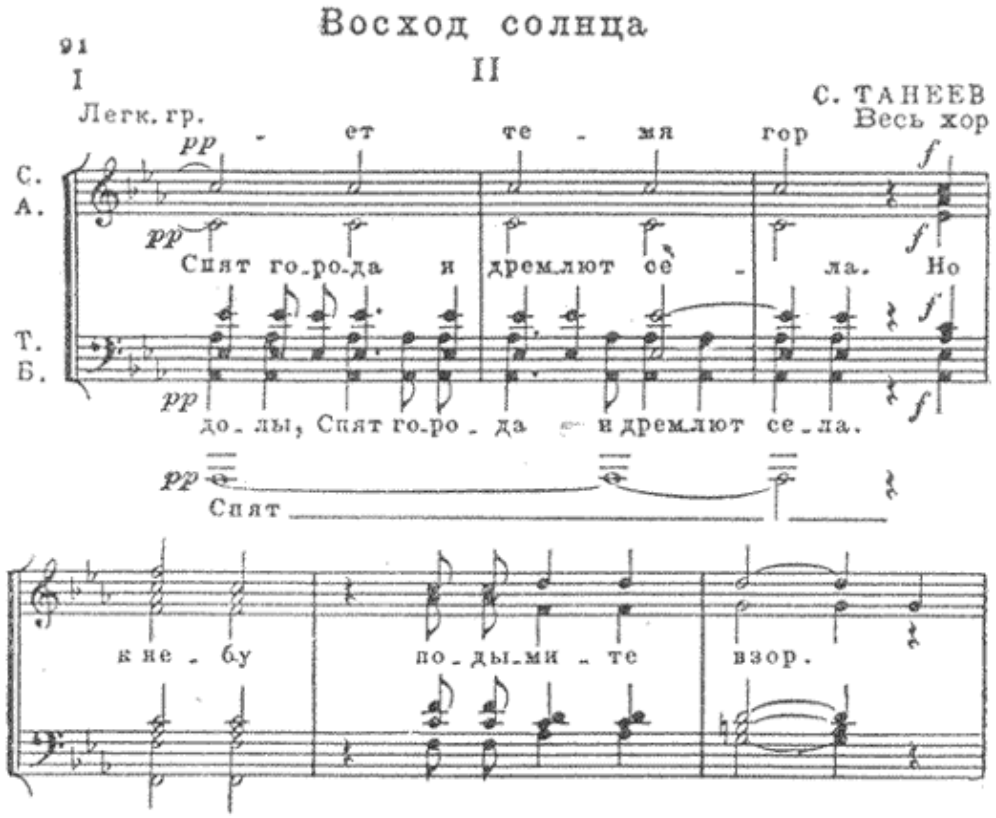
Легкая и тяжелая группы — это, по существу, два правильно организованных хора.

Все, что при исполнении должно звучать тихо, легко, прозрачно, особенно в верхних регистрах, должно поручаться легкой группе. Поясним это примером из «Баркаролы» Ф. Шуберта:



Очень трудно достигнуть легкости и кристальной прозрачности, если поручить исполнение приведенного отрывка всему хору. Если же он будет отдан легкой группе, дирижеру не надо будет затрачивать много труда и энергии, чтобы получить в исполнении требуемый эффект.

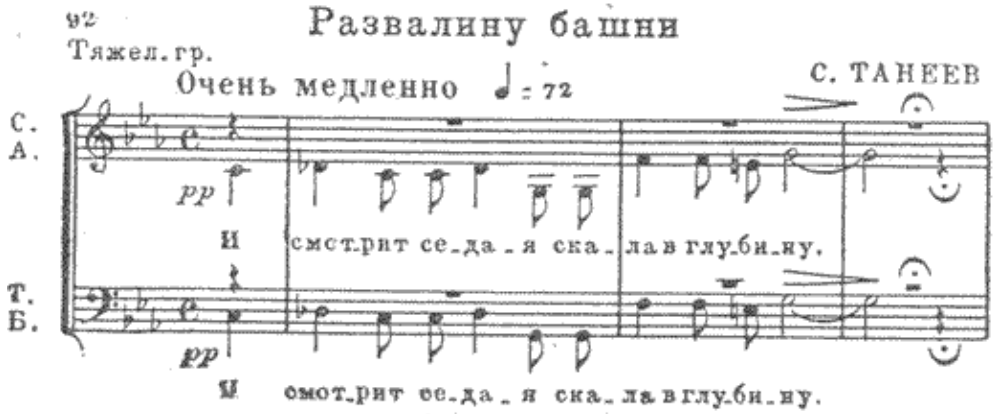
Следующий пример показывает, как выгодно после первых трех тактов прозрачного pp легкой группы с еле слышным фоном октав дать на f весь хор:



Деление хора на легкую и тяжелую группы нужно не только для достижения динамических эффектов, оно необходимо и там, где требуется подвижность (прим. 93).

Очень трудно всему хору, с грузной тяжелой группой, исполнить в быстром темпе с должной легкостью и подвижностью приведенный отрывок. Если же поручить ее только легкой группе, подвижность и легкость будут обеспечены.

Редко, но все же встречаются такие места в хоровых сочинениях, где легкая группа не применима, а требуемый колорит дает только тяжелая группа:



Развалину башни

С. ТАНЕЕВ
Хор a capella

93 Allegro vivace ♩: 112

С. Ве - се - ло - е ржанье и то - пот ко - ней, ве -

А. Ве - се - ло - е ржань е, ве -

Т. Ве - се - ло - е ржанье и то - пот ко - ней, ве -

В. Ве - се - ло - е ржань - е, ве -

poco cresc.

- се - ло - е ржанье и то - пот ко - ней, и

poco cresc.

- се - ло - е ржанье и то - пот ко - ней, и

poco cresc.

- се - ло - е ржанье и то - пот

poco cresc.

- се - ло - е ржанье и то - пот ко - ней, и то - пот ко - ней, и

poco cresc.

то_пот ко_ней, ве - се - ло_е

то_пот ко_ней,

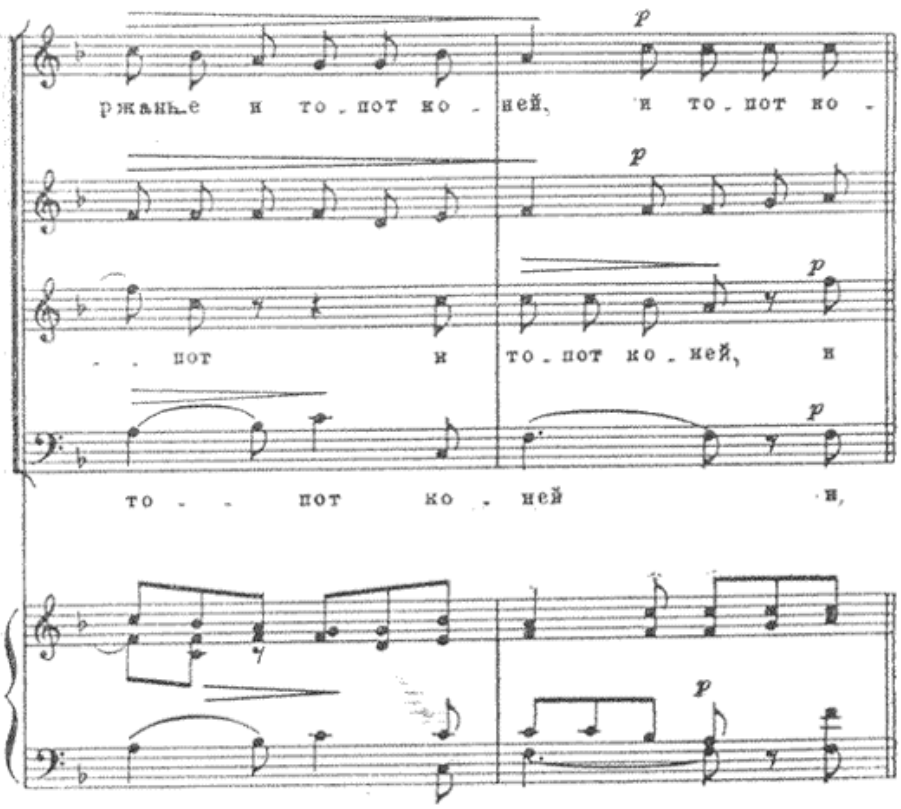
ко_ней, и то -

то_пот ко_ней, ве - се_ло_е ржань_е и

ржань_е и то_пот ко_ней, ве - се - ло_е

- пот, и то_пот ко - ней, и то -

то - пот ко_ней, ве - се_ло_е ржань_е и



Тяжесть, насыщенность и низкие регистры указывают, что только тяжелая группа может исполнить приведенный отрывок так, как этого требует его характер (прим. 92).

Приведенных примеров достаточно, чтобы убедиться в необходимости деления полного смешанного хора на легкую и тяжелую группы. Достигая с помощью этих групп до некоторой степени удовлетворяющих нас эффектов в хоровой звучности и подвижности, мы тем самым приближаемся к самой сути сложной формы вокальной организации — к построению регистро-тембровой хоровой системы.

Сущность регистро-тембровой хоровой системы заключается в разделении всего хора на минимальные по количеству участников группки. Состав певцов в каждой такой группке будет равняться трем — тому наименьшему количеству певцов, какое необходимо для образования наименьшей хоровой партии (см. гл. II). Каждая группка должна рассматриваться как самостоятельная хоровая партия; называть и изображать ее мы для краткости будем треугольником. Каждый треугольник имеет свой определенный регистр и свой тембр, почему вся система и называется регистро-тембровой.

Для образования малой регистро-тембровой системы мы разобьем хор на треугольники следующим образом: каждую из восьми партий полного смешанного хора (партия октав пока исключается) мы прежде всего разделим на три основных тембра: к первому мы отнесем самые легкие и нежные голоса; ко второму — гибкие голоса средней силы, эластичные и типически определенные; густые же, тембристые, насыщенные и сильные голоса мы отнесем к третьему. Таким образом, каждая из партий будет делиться на три группки по три певца, на три треугольника. Треугольники первого тембра будут помечены буквой «а», второго тембра — буквой «б» и третьего — «в».

Возьмем партию 1-х сопрано. В первый треугольник, который будет помечен буквой «а», мы возьмем три голоса самых легких, нежных по звуку и тембру. Сила здесь необязательна и даже нежелательна. Легкость, нежность, обаяние и, если так можно выразиться, золотистость звука и тембра — таковы отличительные особенности этого треугольника, являющегося самым нежным, что должно быть во всей регистро-тембровой системе.

Графически изображение этого треугольника таково:

Во второй треугольник, который мы пометим буквой «б», мы возьмем три гибких, средней силы, эластичных прозрачных голоса. Средняя сила и типическая определенность тембра тут необходимы. Голоса этого треугольника по характеру и тембру звука представляют собою то, что в хорах обычно называют хорошими с достаточной силой 1-ми сопрано:

Для третьего треугольника — под буквой «в» — нам остаются густые, тембристые, насыщенные голоса с определенной и значительной силой звука. Тембр их так содержателен и густ, что напоминает легкие меццо-сопрано. Этот треугольник — наиболее сильный в легкой группе сопрановой партии; партия 1-х сопрано через его посредство как бы связывается с партией 2-х сопрано:

Таким образом мы сорганизовали партию 1-х сопрано. Количественно она, как мы видим, должна равняться 9 голосам.

Для первого треугольника 2-х сопрано (а) надо подобрать наиболее легкие и нежные голоса. Этот легкий, нежный звук должен быть все же содержательным и насыщенным. Характер и тембр этого треугольника должны быть такими же, как и в треугольнике С1а, но насыщеннее и гуще. Вообще, треугольники С1а и С2а — это звенья, соединяющие партию 1-х сопрано с партией 2-х сопрано.

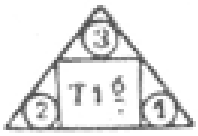
Для второго треугольника (б), как более сильного, чем первый треугольник (а), требуются уже густота, насыщенность и полнота звука, а вместе с этим и его эластичность. Этот треугольник по характеру и тембру своего звука есть то, что в хорах называют хорошими, полными, содержательными, вторыми сопрано.

Для третьего треугольника 2-х сопрано (в) требуются и определенная сила, и определенная густота и насыщенность звука и тембра. Этот треугольник заключает в себе самую большую силу, какую может дать сопрановая партия вообще. Тембр этих сильнейших сопрано должен иметь в себе даже нечто легко-альтовое, сближающее его с альтовым тембром.

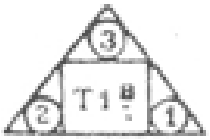
Мы сорганизовали всю партию сопрано. Количественно она равняется 18 голосам, разделенным на шесть треугольников. Казалось, было бы естественно перейти теперь к организации партии альтов. Однако удобнее будет сначала заняться теноровой партией. Мы знаем, что партия теноров параллельна, родственна партии сопрано. Поэтому мы ограничимся прямым определением треугольников.

Нежный, легкий, серебристый звук и тембр (altino).** Сила звука не обязательна.

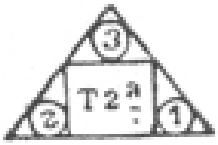
Гибкий, средней силы, эластичный, прозрачный звук. Типическая определенность тембра.



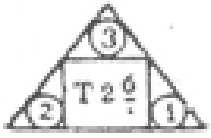
Густота, тембристость, насыщенность, сила звука. Тембр, как и у Т2а, но немного нежнее.



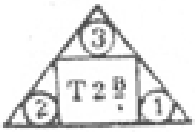
Легкий, нежный, но содержательный и насыщенный звук, Характер и тембр, как у Т1в, но немного гуще.



Достаточная густота, насыщенность, полнота, эластичность звука.



Сильный, густой, тембристый, насыщенный звук. Тембр почти легко-баритоновый.

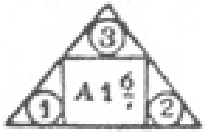


Как в сопрановой партии, так и в партии теноров треугольники Т1в и Т2а являются связующими звеньями между первыми и вторыми тенорами, а треугольник Т2 сближает теноров с басовой партией, в частности с наиболее легкими ее голосами — с партией баритонов.

Перейдем к альтовой партии.

Мягкие, нежные и легкие голоса должны заполнить первый треугольник 1-х альтов под буквою «а». Он должен обладать наибольшей мягкостью и нежностью во всей альтовой партии. Тембр его — хотя и определенно альтовый, но мягок и нежен.

Иного характера будет звук в следующем треугольнике— «б»: в нем уже проявляется подлинно альтовая, хотя и средняя сила; тембр становится типически-определенным; необходимо в нем и наличие гибкости, металла и густоты. В хорах голоса этого типа называют хорошими средней силы альтами.

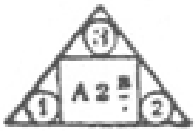


Третий и последний треугольник 1-х альтов — «в» — обладает определенной силой, не исключающей, однако, мягкости звука и тембра, густотой, яркостью и насыщенностью. Этот треугольник представляет силу в альтах легкой группы и сближает их с партией легких 2-х альтов, являясь таким образом звеном, связующим 1-е альты со 2-ми.

Если мы возьмем такие же альты, как в предыдущем треугольнике (А1в), но с несколько большей густотой и насыщенностью звука, то мы перейдем уже к группе легких, но содержательных 2-х альтов, из которых у нас составится треугольник, помеченный буквой А2а. Вместе с треугольником А1в он является звеном, связующим партии 1-х и 2-х альтов.

Голоса с достаточной густотой, силой и полнотой, не исключающей эластичности звука, заполнят второй треугольник партии 2-х альтов — «б».

Голоса, густые до тяжести, с большой насыщенностью и мощностью звука и тембра, почти переходящие в легкотеноровый тембр и звук, составят последний треугольник партии 2-х альтов — «в».



Этот треугольник сближает альты с группой легчайших теноров, называемых altini.

Остается организовать басовую партию.

Выбрав из баритонов самые легкие голоса с слегка насыщенным тембром и вместе с тем с легким налетом тенорового звука, мы получим первый треугольник баритоновой партии, помечаемый буквой «а».

Треугольник Бар.а и Т2в — звенья, связывающие эти две партии.

Второй треугольник баритоновой партии (б) вместит в себя голоса уже более содержательные, с средней густотой и силой звука, с типичной определенностью баритонового тембра.

Более густые, тембристые, насыщенные и сильные голоса, но с мягкостью баритонового звука заполнят последний треугольник — «в». При баритоновой мягкости по насыщенности и силе голосов этот треугольник соприкасается с партией центральных басов, самых, впрочем, легких, мягких, с баритональным оттенком в тембре, и является звеном, связующим обе эти партии.

Если мы сгустим голоса предыдущего треугольника (Бар.в) и при их легкости придадим им большую содержательность и насыщенность, удержав некоторый налет баритонового тембра, то у нас составится треугольник легких центральных басов — «а».

Голоса с типичной определенностью басового тембра, с достаточной густотой, силой и полнотой, не исключающих эластичности звука, составят следующий треугольник центральных басов — «б».

Густые до тяжести, насыщенные и мощные голоса заполнят треугольник, помечаемый буквой «в». Голоса этого треугольника — мощные центральные басы, которые в хорах нередко почему-то называются вторыми басами. В действительности же нет ни первых, ни вторых басов, а есть баритоны, басы и октависты.

Казалось бы, что мы исчерпали партию центральных басов. Но это не совсем так. Есть басы с еще большей, с предельной густотой, силой и мощностью и в то же время с хорошим низким регистром (до большого до включительно), приближающим их к партии глубочайших басов-октавистов. Мы им отводим особое место — треугольник «г» в партии центральных басов, которую этот треугольник и соединяет с партией октавистов.

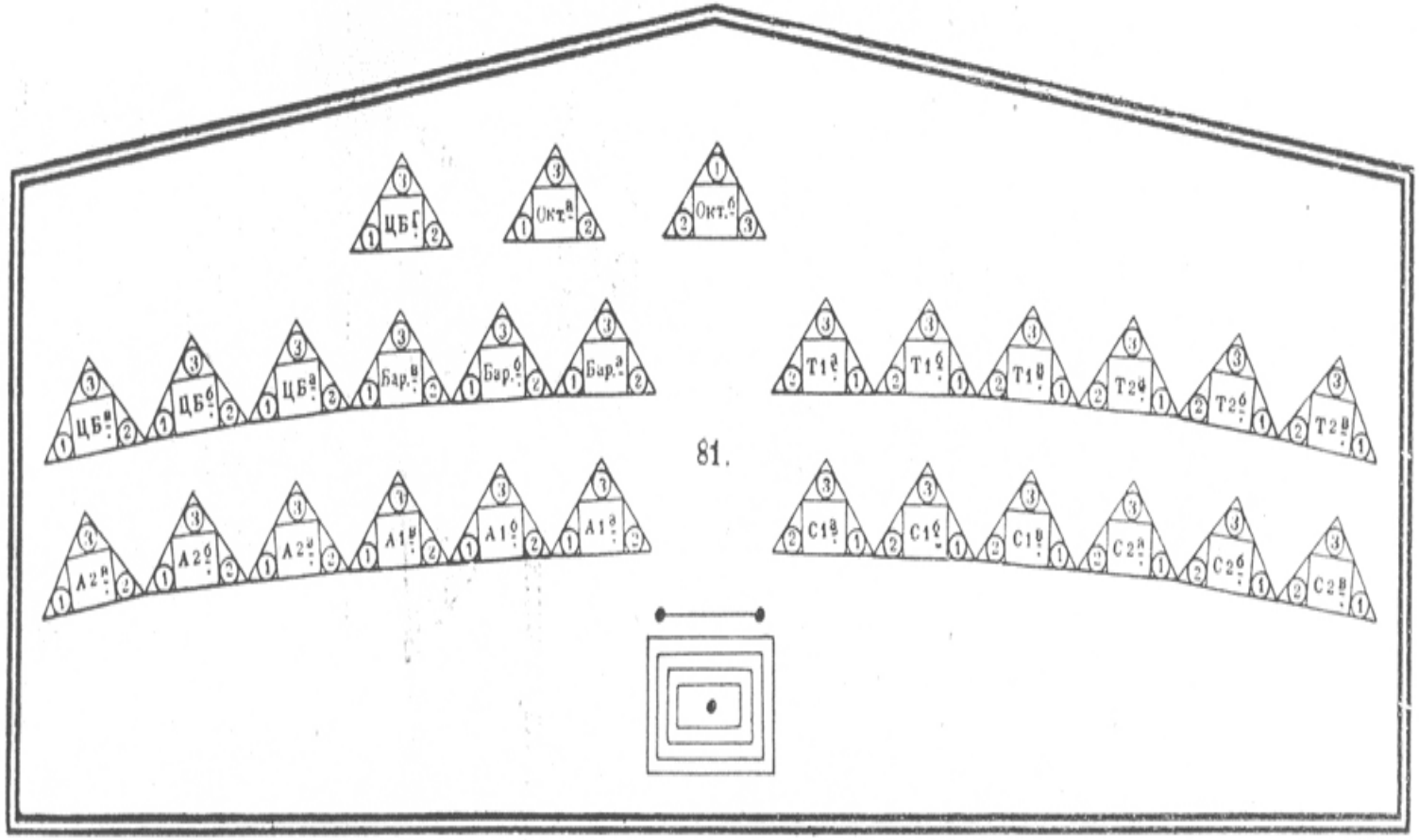
Октавистов мы разделим на два треугольника. К первому треугольнику «а» отнесем мягких, с нежным звуком и средней силой, не глубоких октавистов, ко второму треугольнику «б» — сильных и глубоких:

Вся эта система вокальной организации хоровых сил есть не что иное, как зародыш, который должен, если он в существе своем правилен, подвергнуться всестороннему развитию.

Форма этой системы допускает самые разнообразные отклонения, усложнения, комбинации и т. п. Но регистро-тембровый принцип построения ее должен сохраниться: из него система выросла и по нему она должна направляться и развиваться.

На практике нам приходилось уже сделать два отклонения от приведенной системы в сторону ее осложнения, что повело к образованию средней и большой систем.

Количественная таблица регистро-тембровой хоровой системы имеет следующий вид:



1 - Группировка на эстраде регистро-тембровой системы

C^1	— а, б, в	= 9	=18	=36	=81
C^2	— а, б, в	= 9			
A^1	— а, б, в	= 9	=18		
A^2	— а, б, в	= 9			
T^1	— а, б, в	= 9	=18	=45	
T^2	— а, б, в	= 9			
Бар.	— а, б, в	= 9	=27		
Ц. б.	— а, б, в, г	=12			
Окт.	— а, б	= 6			
		Итого 81			

Излагая регистро-тембровую систему, необходимо сказать о размещении хора на эстраде, рассмотреть диапазоны каждого треугольника и дать хотя бы один пример —образец тембрации, т. е. распределения хорового сочинения по регистро-тембровым треугольникам.

При группировке треугольника на эстраде мы будем стремиться к тому, чтобы сосредоточить в центре хора все треугольники «а» легкой группы. Однако, как это видно из рисунка, во всей полноте этого сделать не удастся. Но маленькое отклонение — удаление от центра басового треугольника «а» — не должно нас смущать, это не будет иметь существенного значения. Мы не исключаем возможности и каких-либо иных комбинаций и перегруппировок.

Отметим, что вкрапленные в треугольники цифры 1, 2, 3 имеют определенное значение. Место под цифрой первой (1) предназначается для певцов, ответственных как в голосовом, так и в музыкально-техническом отношениях и достаточно развитых. Они являются ответственными за свои треугольники, будучи в них своего рода старостами. Места под цифрами 2 и 3 занимают певцы, находящиеся под их наблюдением (см. гл. II). Такой подбор и расстановка певцов имеют не только вокальное и организационное значение, но и оказывают благотворное влияние на художественную сторону исполнения.

Желательно иметь для каждого треугольника особую эстрадку. Эстрадки эти надо расставлять под таким углом, чтобы занимающие их певцы были обращены лицом к дирижеру. Начиная со второго ряда, высота эстрадок должна соответственно увеличиваться.

***

Переходим к вопросу о применении регистро-тембровых треугольников при исполнении какого-либо сочинения, или, что то же, — к вопросу о хоровой тембризации (оркестровка) исполняемого сочинения.

Хоровая тембризация — наука будущего. Ее развитие пойдет пропорционально развитию регистро-тембровой системы. В настоящее время нам приходится тембризовать уже имеющиеся хоровые сочинения. Когда же эта система будет усовершенствована и сделается предметом преподавания, тогда и композиторы смогут писать уже не для четырех голосов, а будут учитывать возможности регистро-тембровой системы. С возникновением науки, родственной инструментовке, но изучающей человеческие голоса, их тембры, диапазоны, регистры и применяющей разные комбинации голосов по регистро-тембровым группам, несомненно, появятся и многострочные хоровые партитуры. Пока же мы попытаемся продемонстрировать опыт тембризации, воспользовавшись отрывком из хорового сочинения С. И. Танеева «Восход солнца». Рассмотрим этот отрывок в обычном партитурном изложении и сличим с ним составленную нами многострочную партитуру (прим. 94 и 94а).

Исполнение взятого нами для примера отрывка должно отвечать двум главным требованиям: первое — это динамическое проведение длительного crescendo от pp до ff; второе — характерное изображение голосовыми тембрами постепенного рассвета, от первого луча, еле освещающего верхние контуры гор, до полного, яркого, блестящего восхода солнца.

Обеспечивает ли применение регистро-тембровой системы выполнение первого требования?

Из партитуры мы видим, что первые фразы отрывка поручены легчайшим треугольникам «а», которые без всякого напряжения, естественно и свободно выполнят начальное pp, ибо оно лежит в их регистрах. Далее к ним постепенно присоединяются треугольники «б», усиливая звук и тембровую окраску. Когда сила звука первых двух групп треугольников нарастает настолько, что они не могут уже дать большего, вступают тяжелые треугольники «в». Они вливают в динамическое развитие свою новую силу и заметно насыщают тембровое содержание. Но пока действовали треугольники только легкой группы. Дальше начинает развертываться тяжелая группа, вливая все новую и новую силу и все новые и новые тембры. Казалось бы, что все уже использовано, но на слове «она» вступают самые тяжелые треугольники тяжелой группы С.2в, А.2в, Т.2в и Окт.б, которые делают последний удар и тем завершают исполнение.

Не в меньшей степени удовлетворено и второе требование: начинают легчайшие треугольники «а» со своими слабыми матово-золотистыми, как первая полоска рассвета, мягкими тембрами. Сгущая до крайности свои краски, они сделались бы бессильными и неяркими. Но к ним присоединяются более светлые и густые тембры треугольников «б», а чтобы предупредить угасание рассвета, вслед за ними вводятся густые и яркие тембры треугольников «в», и нарастание рассвета продолжается. Яркий блеск придает новому нарастанию тяжелая группа, начинающая развертывать свои треугольники и вносить ими новую силу света, приобретающую мощь со вступлением после них остальных треугольников.

В приведенном примере мы взяли наибольший нюанс и применяли регистро-тембровую систему по всей шкале нюансов. Из этого не следует, что регистро-тембровая система приложима только к таким длительным и сложным нюансам.

Система богата и гибка; ее можно применять не всю от начала до конца, а любыми ее частями; можно вводит угольники то по одному, постепенно, то целыми группами и т. д. Поэтому система пригодна, если ею умело пользоваться, и для небольших нюансов с неярким колоритом.

Регистро-тембровая система допускает также образование и всяческих смешанных групп, где будут объединяться треугольники разных групп. Благодаря этому можно будет каждую часть сочинения представить в требуемой звучности в соответствующем колорите.

Мы уже знаем, что встречаются аккорды, в которых нет естественного ансамбля (см. гл. III). В таких случаях регистро-тембровая система особенно полезна: комбинируя треугольники, прибавляя или снимая их, можно уравновесить самый неудачный по звучности аккорд.

В заключение необходимо сделать одно предостережение.

В результате применения системы рельефно обозначаются регистры хоровых групп, ярче становится динамика; отпадают обычно испытываемые тяжелой группой затруднения при неудобных для нее регистрах или при необходимости дать большую подвижность: то и другое легко достигается правильным использованием треугольников, и сложные требования, касающиеся хоровой звучности, становятся выполнимыми. Все это удовлетворяет дирижера и хор, повышая работоспособность и интерес к делу.

Однако в силу главного принципа простой формы вокальной организации, по которому каждый поющий в хоре должен и силой звука, и тембром голоса сливаться со своей партией, тембры достаточно ярко не выявляются: певцы уже приобрели навык сливать свой тембр с общим тембром партии для достижения совершенного ансамбля. В этом случае надо разъяснять певцам различие в значении частного тембра при простой и сложной формах вокально-хоровой организации. Упражняя каждый треугольник в отдельности, выявляя его своеобразный тембр, можно будет в конце концов достигнуть и желаемой красочности, лишь бы это не шло за счет отступления от главного принципа — совершенного хорового ансамбля.

Восход солнца

Хор a capella

С. ТАНЕЕВ

94 Più mosso (оживлённо)

С. Смот - ри - те, по - ло - са вид - на, и, слов - но по - ло - са вид - на, о - на

А. I p II о - на все

Т. по - ло - са вид - на, по - ло - са вид -

Б. Смот - ри - те; по - ло - са вид -

Ф-п. pp p

скры - той страсть - ю рде - я; о - на все все яр - че, все жи - вей

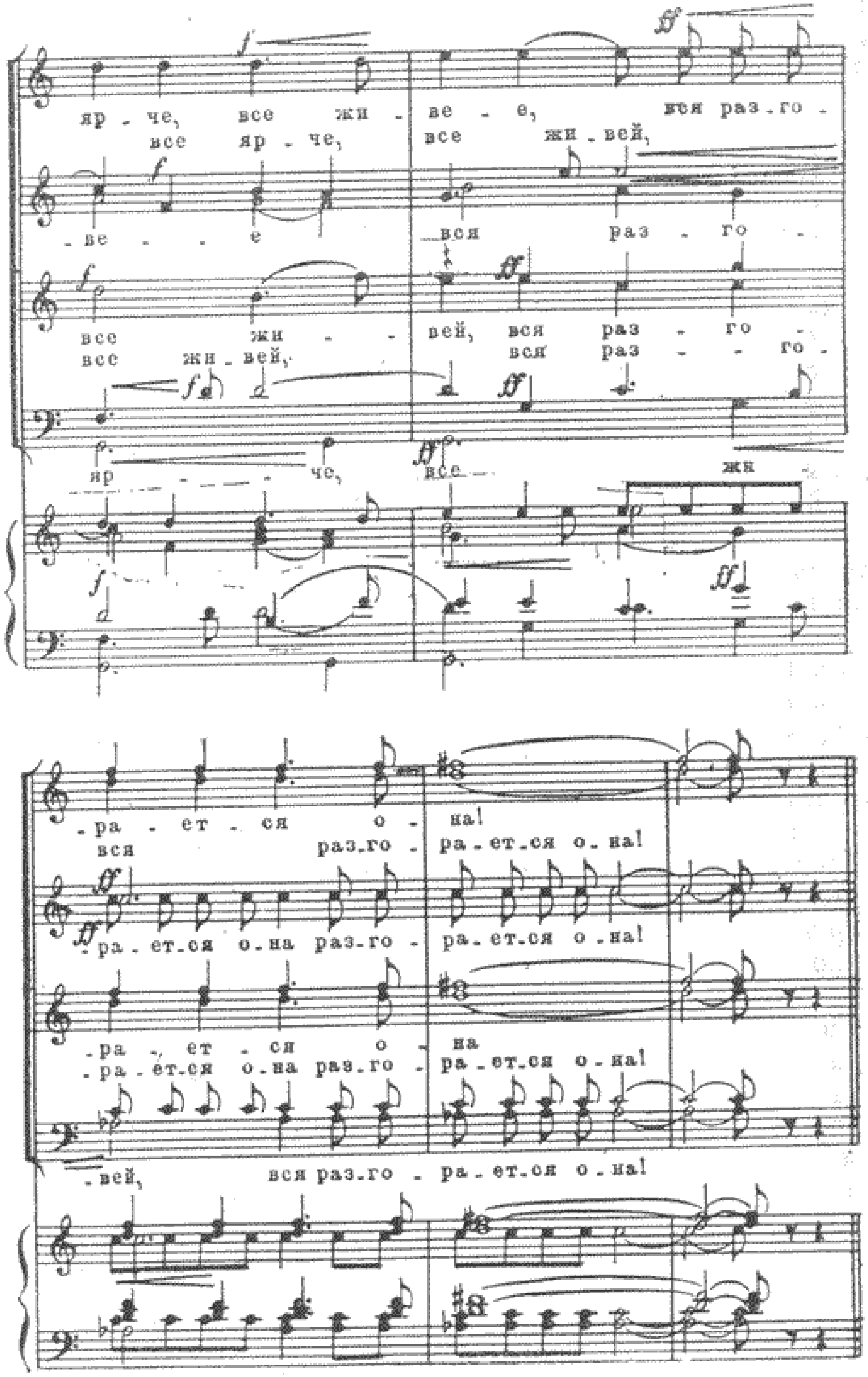
яр - че, все жи -

о - на все яр - - - че,

- на, о - на все яр - че,

- на, о - на все

mf


яр - че, все жи - ве - е, вся раз - го -
все яр - че, все жи - вей,
- ве - - е вся раз - го -
все жи - - вей, вся раз - го -
все жи - вей, вся раз - - го -
яр - - че, все жи -
- ра - ет - ся о - на!
вся раз - го - ра - ет - ся о - на!
- ра - ет - ся о - на раз - го - ра - ет - ся о - на!
- ра - ет - ся о - на
- ра - ет - ся о - на раз - го - ра - ет - ся о - на!
- вей, вся раз - го - ра - ет - ся о - на!

* По своему содержанию настоящая глава является продолжением главы II, касающейся вопросов состава хора.

** Altino — альтино; так называются легкие, очень высокие тенора, в верхних регистрах переходящие в альтовый тембр.

Приложение к теме №10 «Работа дирижёра над хоровой партитурой»

Письменная аннотация на хоровое произведение

Выполнение письменной аннотации на хоровое произведение является важной формой обучения студентов-дирижёров. Целью такой работы является подготовка к самостоятельной хормейстерской деятельности, для чего необходим навык всестороннего изучения хоровой партитуры. Максимальное приближение к верной исполнительской трактовке и выбор хормейстерских приемов по преодолению вокально-хоровых трудностей – вот основные задачи, стоящие при разборе хорового сочинения. **Их решение должно быть основано на навыках и знаниях, полученных при изучении специальных и теоретических дисциплин.**

ЖАНРОВО-СТИЛИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ

В первом разделе письменной работы важнейшее значение имеют сведения об авторах музыки и литературного текста. Биография композитора излагается кратко, с опорой на наиболее значимые факты его жизни и творчества. Весьма важной и одновременно сложной задачей является понимание общекультурного контекста эпохи, в которую жил и творил композитор, раскрытие основных стилистических направлений в музыке его времени, а также уровня и особенностей развития вокально-хорового исполнительства.

Более подробного освещения требует хоровое творчество композитора. Здесь необходимо выявить его «удельный вес» в наследии автора, указать жанры хоровой музыки, которым композитор отдавал предпочтение, раскрыть индивидуальные черты стиля данного композитора на примере анализируемого произведения.

Разбирая произведение современной хоровой музыки, следует обратить внимание на преобладание в сочинении либо новаторских, либо традиционных музыкальных приемов. При этом необходимо помнить, что их соотношение в музыке различных авторов проявляется сугубо индивидуально.

Изложение биографии автора литературного текста хорового сочинения должно быть предельно сжатым, либо может отсутствовать вовсе. Место биографии может занять характеристика творчества поэта, определение его роли в литературе, принадлежности тому или иному стилистическому направлению. Далее желательно ответить на вопрос, какие качества литературного первоисточника могли привлечь композитора и вдохновить его на создание хорового произведения. Отвечая на него, следует раскрыть свое понимание идеи и содержания литературного текста.

Если анализируемое сочинение является составной частью хорового цикла, то желательно охарактеризовать принцип организации его частей и определить роль и значение данного хора в рамках всего хорового цикла.

Если предметом анализа является часть крупного циклического сочинения – мессы, оратории, кантаты – то необходимо кратко осветить путь развития этого жанра в истории музыки и постараться найти новые, оригинальные черты его трактовки в творчестве данного композитора и охарактеризовать роль и значение анализируемой части в рамках целого сочинения.

Если аннотация посвящена хору из оперы, то в характеристике творчества композитора должна быть освещена роль хоровых сцен в его операх в целом и более подробно отражено значение разбираемого хора в драматургии данной оперы.

МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ

В этом разделе должны быть представлены жанровые особенности произведения и его музыкальная форма.

В сочинениях для хора a cappella жанр может быть определен как хоровая миниатюра, мадригал, виланелла, обработка народной песни, баллада, хоровое скерцо и др.

В развернутых и достаточно сложных хоровых сочинениях точное определение музыкальной формы не обязательно для студентов II-III курсов, т. к. систематическое изучение музыкальных форм начинается только на IV курсе. Тем не менее нужно уметь выделить тематически самостоятельные разделы формы и определить их функции в масштабе целого.

Кроме того, анализ музыкальной формы предполагает рассмотрение следующих музыкально-языковых параметров:

тип письма (гомофонно-гармонический, полифонический, смешанный)

особенности высотной организации произведения (тональный план, гармонические средства)

голосоведение

метр размер, ритмический рисунок

темп, агогика

Каждый из вышеперечисленных параметров музыкальной формы необходимо рассматривать как средства музыкальной выразительности, служащие раскрытию художественного образа. Например, гомофонно-гармоническое изложение в медленном или умеренном темпе может быть связано с образами статики и покоя, как, например, в хоре Щедрина «Тиха украинская ночь», или передавать характер торжественного звучания»Sanctus» из Нельсон-мессы Й. Гайдна.

Во втором разделе необходимо сосредоточить внимание на особенностях тональной структуры музыки, подчеркивая ее тональную устойчивость, либо неустойчивость. Отклонения в тональность доминанты, а также в далекие тональности, как правило, связаны с динамизмом, остротой, напряженностью звучания музыки. Отклонения в тональности субдоминантовой сферы воспринимаются менее остро. Переменный лад, а также ладовые разновидности мажора и минора могут быть свойственны различным национальным музыкальным традициям, творчеству современных композиторов.

Гармонический анализ следует начать с общей характеристики данного хорового сочинения. Здесь нужно отметить либо стремление автора к простоте, ясности и прозрачности гармонического изложения, либо его усложненности. Во многих хоровых произведениях, например, в хорах В. Калинникова, колористическая сторона гармонии является одним из важных средств выразительности, а порой и изобразительности музыки. В этом разделе аннотации следует обратить внимание на интенсивность пульса гармонических смен и на то, насколько гармоническая вертикаль обусловлена линеарным развитием составляющих ее голосов.

Проанализировав каденции, необходимо сделать вывод об их значении в музыкальной форме. При этом надо помнить, что полуавтентические, полуплагальные, прерванные, вторгающиеся, полные несовершенные каденции являются средством относительного расчленения музыкальной формы, в отличие от полных совершенных каденций.

В разделе «Голосоведение» должен быть выявлен характер мелодического развития основного голоса, или ряда голосов в полифоническом изложении. Нельзя ограничиваться констатацией интервального строения мелодической горизонтали, не выявляя при этом ее выразительной сути. По определению М.И. Глинки, мелодия является душой музыки, и ей как основному средству музыкальной выразительности должно соответствовать индивидуальное толкование, обусловленное образно-эмоциональным строем конкретного хорового сочинения. Например, поступенное или плавное мелодическое развитие может соответствовать образной сфере покоя или созерцательности. Изломанная, скачкообразная мелодия, как правило, передает состояние беспокойства, взволнованной порывистости, эмоциональной заостренности, взвинченности и т. д.

Выразительность мелодии определяется не только ее рисунком, но и структурным строением. Так, структурное дробление соответствует развивающему типу музыкального изложения и связано с образами, лишенными статики. Периодичность в большей степени соответствует

образно-эмоциональной уравновешенности. Структурное суммирование, как правило, является смысловым объединением элементов музыкальной формы.

Метр, размер, ритм. Характеризуя их, нужно постараться найти ответ на вопрос, в какой мере они отражают выразительную суть музыки. Метр и его конкретное выражение (размер) могут быть связаны с определенной жанровой направленностью музыки. Например, вальс в творчестве Чайковского получил многогранное воплощение. Можно сравнить вальс с хором из оперы «Евгений Онегин" и его хоровую миниатюру «Ночевала тучка золотая". Быстрый темп оперного вальса (он исполняется в метрическом укрупнении), его яркое звучание передают атмосферу искреннего веселья непритязательного деревенского бала. В элегически-грустной хоровой миниатюре на стихи Лермонтова слышен как бы отголосок вальса, своеобразная вальсовость. Таким образом, сходная жанровая природа и одинаковый размер этих двух сочинений обретают предельно контрастное музыкальное воплощение.

Ритм. Если в произведении встречаются характерные ритмические фигуры (синкопы, остинатный, пунктирный ритм), то нужно охарактеризовать их выразительное или изобразительное значение. Необходимо определить основную ритмическую единицу – наиболее часто встречающуюся длительность, которая является основой ритмического движения.

Темп. В случае отсутствия указаний метронома, трактовка быстрого и медленного темпов и их оттенков должна соответствовать традициям и нормам стиля, свойственным определенной эпохе. К примеру, стабильность, «моторика" темпового движения являются нормой для музыки барокко и классицизма, гибкость и свобода свойственны стилистике романтизма. Мера быстрого темпа определяется полноценностью исполнения самых мелких длительностей. Мера медленного темпа определяется задачей сохранения единства формы.

Агогика. Являясь средством динамизации музыкальной формы, либо, напротив, торможением в ее развертывании, изменения темпа могут быть связаны с определенными выразительными и изобразительными возможностями музыкального языка.

Поскольку форма хорового сочинения обусловлена содержанием литературного текста, то ее рассмотрение должно осуществляться в тесной взаимосвязи с образно – содержательной стороной литературного первоисточника. **Следует избегать констатаций и перечислений средств музыкальной выразительности, не подкрепленных выводами об их образно-смысловом значении.**

В произведениях с инструментальным сопровождением следует обратить внимание на следующие моменты:

есть ли тематическая связь между вступлением и следующими построениями?

каков его образно-эмоциональный строй и какими средствами музыкальной выразительности он достигается?

является ли вступление тональной и темповой настройкой для хора?

какова роль сопровождения (дублирующая, самостоятельная) и каковы особенности его фактуры?

анализ гармонических структур, предполагающий полное рассмотрение вертикали, включая инструментальное сопровождение.

ВОКАЛЬНО-ХОРОВОЙ АНАЛИЗ

В этом разделе аннотации стоит непростая задача по выявлению основных исполнительских трудностей произведения и определению хормейстерских приемов для их преодоления. Вокально-хоровой анализ включает рассмотрение и раскрытие следующих понятий:

Тип и вид хора

Диапазоны хоровых партий и хора в целом

Характер звуковедения и атака звука

Вокальные трудности и трудности строя

Ансамблевые трудности и особенности произношения текста

Определение типа и вида хора иногда может быть рассмотрено как проявление определенного стилистического направления, или традиции в хоровом исполнительстве. Например, создание Шубертом и другими немецкими композиторами-романтиками хоров для мужских голосов было данью традиции любительского хорового пения «лидертафель». Выбор

того или иного типа и вида хора может быть продиктован стремлением автора к раскрытию определенных темброво-звуковых возможностей хора, соответствующих идее и образам данного сочинения.

После указания диапазонов хоровых партий и хора в целом необходим вывод о тесситурном удобстве либо неудобстве их изложения. С последним может быть связан ряд вокально-хоровых трудностей, требующих разрешения в процессе работы с хором. Неравноценность тесситурных соотношений голосов хоровой партитуры может повлечь за собой задачу искусственного динамического «выравнивания» неансамблирующих созвучий. В таких случаях нужно указать, каким образом достигается необходимое динамическое равновесие в разделе «ансамблевые трудности».

Характер звуковедения и атака звука рассматриваются с точки зрения их выразительных возможностей, с помощью которых раскрывается образно-содержательный строй произведения. Звуковедение и атака звука неразрывно связаны с певческим дыханием. Его механизм рассматривается как тип группового, генерального или цепного дыхания. В соответствии с образным строем хорового сочинения или его фрагмента, характер певческого дыхания может охватывать широкий спектр проявлений – активное, емкое, спокойное, цепкое, легкое, поверхостное, очень быстрое и т. д.

Вокальные трудности в хоровом исполнении могут быть связаны с особенностями мелодического рельефа хоровых партий. Особое внимание следует обратить на позиционную ровность в исполнении восходящих и нисходящих мелодических скачков, захватывающих звуки разных регистров. Также определенную вокальную трудность представляет длительное выдерживание звуков высокой тесситуры или т.н. «переходных» звуков. Вокальные трудности подобного рода преодолеваются в процессе «впевания» произведения. Хоровое исполнение невозможно без активного певческого дыхания, с помощью которого преодолеваются не только вокальные трудности, но и трудности строя.

Анализ основных интонационных трудностей должен опираться на закономерности зонно-темперированного строя, который лежит в основе вокального исполнения. В партитуре необходимо определить наиболее сложные исполнительские моменты с точки зрения горизонтального и вертикального строя, разобрать их с указанием того, как интонируется определенный хроматический ход, мелодический скачок или гармоническая вертикаль и ее наиболее «показательные» звуки. Часто интонационные трудности осложняются такими факторами, как особенности темпа, динамики, регистров, тесситуры. Отвечая на вопрос, как преодолеть эти трудности, необходимо помнить, что медленный темп не способствует сохранению строя, особенно в исполнении a cappella, а быстрый темп осложняет исполнение интонационно неудобных моментов. Поэтому в процессе репетиционной работы необходимо чередовать различные темпы, а отдельные мелодические ходы или аккордовые соединения по вертикали отстраивать вне ритма по руке дирижера. Выверению строя способствует исполнение закрытым ртом, при котором слуховой контроль исполнителей становится более пристальным. Преобладание тихой звучности может повлечь за собой ослабление роли дыхания и потерю ощущения крепкой вокальной опоры в исполнении, поэтому целесообразно чередовать пропевание произведения или его фрагментов в различной динамике и с применением различных вокальных штрихов.

Ансамблевые трудности. Здесь необходимо выявить основные ансамблевые трудности и пути их преодоления. Основными элементами ансамблевого звучания хора являются ритм, темп, дикция, динамика, тембры голосов.

Темповый и ритмический ансамбль предполагает единство ощущения и соблюдения хором долевой пульсации в быстрых темпах, а также внутридолевой пульсации в умеренных и медленных темпах, единство агогических изменений. В произведениях с сопровождением следует определить, помогает ли партия сопровождения хору в достижении общего ритмического и темпового ансамбля, или ее самостоятельная роль эту задачу осложняет.

Задачи динамического ансамбля рассматриваются в связи с фактурой изложения и необходимостью создания искусственного ансамбля.

Разбор дикционных трудностей должен касаться неудобных сочетаний гласных и согласных звуков в пении. Правила вокального произношения текста разбираются в зависимости от характера звуковедения и штриховых обозначений в музыкальном тексте.

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ ПЛАН

Этот раздел включает раскрытие особенностей фразировки, отражающей либо гибкость динамического развития, либо его монотонную статичность, либо стремление композитора к контрастным динамическим сопоставлениям в музыке данного хорового сочинения, в котором нужно выявить все кульминации и продумать выбор исполнительских средств, за счет чего они должны быть осуществлены. Здесь же могут быть затронуты вопросы специфичности дирижёрского жеста.

В исполнении произведения должны быть отражены особенности темпового движения и мера его агогичности.

Тембры голосов и бесконечное разнообразие их нюансов зависят от характера произношения текста, его образно-смыслового воплощения в пении. Эта ансамблевая задача является одной из наиболее важных в кругу исполнительских средств, характеризующих хор как единственный в своем роде «говорящий» музыкальный инструмент.