

Г. А. Дмитриевский

ХОРОВОВЕДЕНИЕ

и

УПРАВЛЕНИЕ ХОРОМ

• М У З Г И З •
1 9 5 7

Г. А. ДМИТРЕВСКИЙ

ХОРОВОДЕНИЕ
И
УПРАВЛЕНИЕ ХОРОМ

ЭЛЕМЕНТАРНЫЙ КУРС

ИЗДАНИЕ ВТОРОЕ

Рекомендовано Управлением учебных заведений
Министерства культуры СССР
в качестве руководства по хороведению
для музыкальных училищ и кружков
самостоятельности

ГОСУДАРСТВЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
Москва 1957

ПРЕДИСЛОВИЕ КО ВТОРОМУ ИЗДАНИЮ

Второе издание пособия профессора Г. А. Дмитриевского является посмертным и подготовлено к печати доцентом К. Н. Дмитриевской и доцентом К. Б. Птицей.

Все изменения в тексте книги сделаны на основании материалов, найденных в архиве Г. А. Дмитриевского.

Наиболее значительны изменения в главе об ансамбле. В 1949—1950 гг. Г. А. Дмитриевский специально разрабатывал проблему хорового ансамбля. Ряд его новых формулировок внесен вместо старых в настоящее издание.

Редакторы выражают благодарность доц. Ленинградской консерватории И. И. Полтавцеву за ценную помощь в их работе.

К. Дмитриевская. К. Птица

ГЛАВА I

ТИПЫ ХОРА — ОДНОРОДНЫЕ и СМЕШАННЫЕ И ВИДЫ ХОРА — ОДНОГОЛОСНЫЕ, ДВУХ-, ТРЕХ-, ЧЕТЫРЕХ- и МНОГОГОЛОСНЫЕ

§ 1. ОДНОРОДНЫЙ и СМЕШАННЫЙ ХОР. ХОРОВАЯ ПАРТИЯ

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.

Хоры разделяются на однородные и смешанные. К однородным относятся детские, женские и мужские хоры; к смешанным относятся хоры, в состав которых входят женские (или детские) и мужские голоса.

Хоровой партией называется группа певцов хора, имеющих голоса приблизительно одинаковые по диапазону, а также родственные по тембру.

Каждый из однородных хоров имеет в своем составе две основные хоровые партии: партию верхних голосов и партию нижних голосов. В детском хоре партию верхних голосов составляют дисканты, партию нижних — альты. В женском хоре партию верхних голосов составляют сопрано, партию нижних — альты (меццо-сопрано, альт и контральто).

В мужском хоре партию верхних голосов образуют тенора, нижних — басы (баритоны, басы и октависты).

§ 2. РАЗДЕЛЕНИЕ — divisi — ХОРОВЫХ ПАРТИИ

Нередки случаи, когда музыкальное произведение рассчитывается на исполнение его однородным хором не в два, а в три, четыре, а иногда и большее количество голосов.

В этих случаях каждая хоровая партия может делиться на группы, которые часто получают самостоятельное значение и образуют самостоятельные по существу хоровые партии. Такое деление на группы носит название divisi («дивизи»). Партия может быть разделена на два, на три, иногда на четыре и даже на большее количество голосов.

§ 3. СОСТАВ ОДНОРОДНЫХ ХОРОВ

Рассмотрим основные составы однородных хоров, не касаясь пока вопроса о количестве поющих в том или ином составе.

А. Детский однородный хор

Детский однородный хор имеет, как уже сказано, в своем составе две основные хоровые партии: партию дискантов и партию альтов (дискант — высокий детский голос, альт — низкий детский голос).

При исполнении хоровых произведений, в зависимости от фактуры, детский хор может петь на один голос (дисканты и альты в унисон), на два голоса (дисканты и альты имеют самостоятельные партии), а при условии разделения (divisi) и на три и на четыре голоса.

Примером одноголосного детского хора (дисканты и альты в унисон) может служить песня «Петушок, петушок». Примером двухголосного хора может служить песня «Во поле березонька стояла», а примером трехголосного хора (дисканты первые, дисканты вторые и альты) — трехголосная песня «Около сырого дуба»;

„ПЕТУШОК, ПЕТУШОК“ ДЕТСКАЯ ПЕСЕНКА

1

Д. А. Петушок, петушок, золотой гребешок,

„ВО ПОЛЕ БЕРЕЗОНЬКА СТОЯЛА“ РУССКАЯ НАРОДНАЯ ПЕСНЯ

2

Д. А. Во поле березонька стояла, во поле иуд-
ря ва-я сто я-ла. Лю-ли, лю-ли сто-
я ла, лю-ли, лю-ли сто-я ла.

„ОКОЛО СЫРОГО ДУБА“ РУССКАЯ НАРОДНАЯ ПЕСНЯ

3

Д. Д. А. О-ко-ло сы-ро-го ду-ба, о-ко-ло
ми-ло-до-го вы-ро-ста-ла че-че-
ви-ка, вы-ро-ста-ла че-че-ви-ка.

Б. Женский однородный хор

Женский однородный хор имеет в своем составе две основные хоровые партии: партию сопрано и партию альтов. В зависимости от того, на какое количество голосов рассчитана партитура, женский хор тоже может петь на один голос (сопрано и альты в унисон), на два голоса (сопрано и альты имеют самостоятельные партии), а в случаях *divisi* на три, четыре, а иногда и на большее количество голосов.

Примером одноголосного женского хора может служить Персидский хор из оперы «Руслан и Людмила» Глинки, примером двухголосного хора — отрывок из оперы «Хованщина» Мусоргского «Поздно вечером сидела»:

ПЕРСИДСКИЙ ХОР
из оп. „РУСЛАН И ЛЮДМИЛА“

М. Глинка

Andantino

С. и А.

Ф. п.

4

Ложится в по - ле мрак ноч - ный,

от воли под - нял - ся ве - тер холодный

„ПОЗДНО ВЕЧЕРОМ СИДЕЛА“

из оп. „ХОВАНЩИНА“

М. Мусоргский

Allegro scherzando ♩ = 120

А.

Позд - но ве - че - ром си - де - ла, все лу - чи - нуш - на го - ре - ла.

Гай - дук, гай - дучок, все лу - чи - нуш - на го - ре - ла.

Трехголосный женский хор, в зависимости от того или иного разделения голосов, может иметь два различных состава:

- а) Сопрано первые, сопрано вторые и альты.
- б) Сопрано, альты первые и альты вторые.

Примером первого состава женского хора может служить отрывок из оперы «Русалка» Даргомыжского «Сватушка»; примером второго состава — хор половецких девушек из оперы «Князь Игорь» Бородин:

„СВАТУШКА, СВАТУШКА“
из оп. „РУСАЛКА“
А. Даргомыжский

S. I
S. II
А
Ф.-п.

Сва-туш-ка, сва-туш-ка,
бес-тол-ко-вый сва-туш-ка

ХОР ПОЛОВЕЦКИХ ДЕВУШЕК

из оп. „КНЯЗЬ ИГОРЬ“

А. Бородин

Andantino con moto $\text{♩} = 66$
Ad lib

S.
А. I
А. II
Ф.-п.

Ся-дет со-ли-це, вочь на-ста-лет,
Ся-дет со-ли-це,
аной про-й-дет, ро-са на-дёт
ночь на-ста-лет

Обычным для четырехголосного женского хора является состав: сопрано первые, сопрано вторые, альты первые и альты вторые. Примером такого состава может служить женский хор из оперы «Ночь перед рождеством» Римского-Корсакова, Поезд Осеня и Коляды:

8 Andante $\text{♩} = 112$

C. I
Вы - ез - жа - ла Ко - ля - да,

C. II

A. I
Вы - ез - жа - ла Ко - ля - да,

A. II
Вы ез жа ла

pp legato assai

(sol. 2a.)

вы - ез - жа - ла

вы - ез - жа - ла

Ко - ля

мо - ло - да

мо - ло - да

- да,

Не разбирая всех возможных комбинаций, укажем два случая, в которых композитор прибегает к разделению женского хора на шесть и семь голосов:

ХОР ДЕВИЦ ЦАРСТВА ПОДВОДНОГО
из оп., „САДКО“

Н. Римский - Корсаков

9 Andantino $\text{♩} = 66$

C. I
Кто в те - ре - м всту - пил,

A. I

C. I
dimin гот не вый - дет на - зад во век.

C. II

C. III

C. IV

A. I

A. II

ПОЕЗД ОВСЕНЯ И КОЛЯДЫ
из оп. „НОЧЬ ПЕРЕД РОЖДЕСТВОМ“

Н. Римский - Корсаков

10

С. I
С. II
С. III
С. IV
А. I
А. II
А. III

вы - ру - чать

dim.

dim.

dim.

dim.

dim.

В. Мужской однородный хор

Мужской однородный хор имеет две основные хоровые партии: партию теноров и партию басов. В зависимости от того, на какое количество голосов рассчитана партитура, мужской хор тоже может петь на один голос (тенора и басы в унисон), на два голоса (тенора и басы имеют самостоятельные партии), а в случаях *divisi* на три, четыре голоса и т. д.

Примером одноголосного мужского хора может служить отрывок из оперы «Руслан и Людмила» Глинки—Хор головы:

ХОР ГОЛОВЫ

из оп. „РУСЛАН И ЛЮДМИЛА“

11 Andante sostenuto $\text{♩} = 54$ М. Глинка

Т.
Б.
Ф.-п.

Кто здесь бла- жда-ет прише-лец без-ра-во-уд-ный

mf

12

Т.
Б.

прочь, не тро- вожь по- ла- бы тых ко- стей.

mf

Примером двухголосного хора служит отрывок из оперы «Князь Игорь» Бородин:

„НА РУСЬ ПЕРЕШЛИ“

из оп. „КНЯЗЬ ИГОРЬ“

А. Бородин

12 Andantino

Т.
Б.

На Русь не-ре-шли к нам вра-жья пол-

mf

8

...ки и бляжко от нро и дут

Трехголосный мужской хор, в зависимости от разделения голосов, тоже может иметь два состава: а) тенора первые, тенора вторые и басы; б) тенора, басы первые и басы вторые. Примером первого состава мужского хора может служить песня «Ты взойди, солнце красное» в обработке Римского-Корсакова; примером второго — начало хора «Ноченька» из оперы «Демон» А. Рубинштейна:

„ТЫ ВЗОЙДИ, СОЛНЦЕ КРАСНОЕ“ РУССКАЯ НАРОДНАЯ ПЕСНЯ

Обработка Н. Римского-Корсакова

Умеренно
Застав

13

Т. I Ты взойди, взойди солнце

Т. II

Б.

Хор

кра а око е,

кра ово е,

над горо ю ты взойди, над вы со

о... над вы со ко ю.

„НОЧЕНЬКА“ из оп. „ДЕМОН“

А. Рубинштейн

14 Andante

Т. Но ченька тём ная,

Б. I

Б. II

Ф. п.

о зоренькой в путь нам о пять.

ско-ро пройдёт она Зая-траже

Наиболее распространенным составом четырехголосного мужского хора является следующий: тенора первые и вторые, басы первые и вторые. Примером такого состава может служить следующий отрывок:

ХОР СТРЕЛЬЦОВ
из оп. „ХОВАНЩИНА“

М. Мусоргский

15 Andante $\text{♩} = 83$

Люди право-славные, люди рос-

ниские, сам большой держит речь,
сныские, сам большой держит речь,
всем дите благочинно, большой и дит.

Не разбирая всех возможных комбинаций составов мужского однородного хора, приведем пример, где разделение доходит до шести голосов:

„ИЛЬМЕНЬ ОЗЕРО“

М Коваль

16

Древие русские го-ро-да

§ 4. СМЕШАННЫЙ ХОР

Смешанный хор образуется в результате соединения детского или женского хора с мужским; в смешанном хоре — две группы голосов: верхняя — женские или детские голоса, нижняя — мужские голоса.

Типичный состав четырехголосного смешанного хора имеет партии сопрано, альтов, теноров и басов. Примером такого состава может служить хор из I действия оперы «Руслан и Людмила» Глинки — «Светлому князю и здравье и слава»:

„СВЕТЛОМУ КНЯЗЮ И ЗДРАВЬЕ И СЛАВА“

из оп. „РУСЛАН И ЛЮДМИЛА“

17 *Marcato assai con tutta forza* М. Глинка

Светло - му князю и здравье и сла ва,
в бит - ве и ми ре ве це!

А. Неполный состав смешанного хора

Смешанный хор может иметь в своем составе не все названные партии, а лишь некоторые из них. Например, в хоре могут быть альты, тенора и басы; или же сопрано, альты и тенора; любая комбинация одной из хоровых партий верхней группы может сочетаться с одной из партий нижней группы (сопрано + тенора, альты + басы, альты + тенора и т. д.). Такие составы образуют неполный смешанный хор.

Б. Удвоения голосов в смешанном хоре

В зависимости от фактуры музыкального произведения, смешанный хор может петь в унисон (редкий случай) или в октаву, так называемый октавный унисон (распространенный случай); может также петь и на два голоса, в последнем случае партия сопрано обычно дублируется в октаву партией теноров, а партия альтов — партией басов. Все одnogолосные и двухголосные хоровые произведения, таким образом, могут быть исполнены смешанным хором с октавными удвоениями.

При исполнении смешанным хором музыкального произведения, изложенного на три голоса, наиболее распространенный прием дублирования — октавные удвоения между первыми сопрано и первыми тенорами, между вторыми сопрано и вторыми тенорами, между альтами и басами.

Примером дублирования голосов в унисон и октаву могут служить помещенные ниже отрывки из оперы «Князь Игорь» И. Бородина:

ХОР ИЗ СЦЕНЫ ЗАТМЕНИЯ
ПРОЛОГ к оп. „КНЯЗЬ ИГОРЬ“

А. Бородин

Ох, не к добру то знаенье, князь

19 **Темпо I** *ff*

С. *ff* Ох, не хо-дять бы в по-
А. *ff*
Т. *ff* Ох, не хо-дять бы в по-
Б. *ff*

Ф-п *p* *rit*

ход те-бе, князь
ход те-бе, князь

Ф-п *p* *rit*

В. Возможности смешанного хора в связи с разделением голосов

Выше было сказано, что смешанный хор в своей основе имеет четырехголосие. Однако возможности смешанного хора далеко превосходят это типичное для него изложение. Если в хоровых партитурах, рассчитанных на однородный состав, деление доходит до четырех, пяти, шести и даже семи голосов, то нетрудно представить возможности деления партий смешанного хора, имеющего в своем составе два однородных хора.

Рассмотрим некоторые комбинации, получающиеся от деления голосов смешанного хора, приняв для этого следующие условные обозначения: голоса обозначаются буквами (С — сопрано, А — альты, Т — тенора, Б — басы); цифры возле буквы обозначают исполняемую партию — первую или вторую и т. д. Например, С¹ обозначает первые сопрано, С² — вторые сопрано и т. д.

Пятиголосный состав.

1. (С¹+С²)+А+Т+Б.
2. С+(А¹+А²)+Т+Б.
3. С+А+(Т¹+Т²)+Б.
4. С+А+Т+(Б¹+Б²).

Шестиголосный состав.

1. (С¹+С²)+(А¹+А²)+Т+Б.
2. (С¹+С²)+А+(Т¹+Т²)+Б.
3. (С¹+С²)+А+Т+(Б¹+Б²).
4. С+(А¹+А²)+(Т¹+Т²)+Б.
5. С+(А¹+А²)+Т+(Б¹+Б²).
6. С+А+(Т¹+Т²)+(Б¹+Б²).

Семиголосный состав.

1. (С¹+С²)+(А¹+А²)+(Т¹+Т²)+Б.
2. С+(А¹+А²)+(Т¹+Т²)+(Б¹+Б²).
3. (С¹+С²)+А+(Т¹+Т²)+(Б¹+Б²).
4. (С¹+С²)+(А¹+А²)+Т+(Б¹+Б²).

Восьмиголосный состав.

$$(С^1+С^2)+(А^1+А^2)+(Т^1+Т^2)+(Б^1+Б^2).$$

Возможны и иные комбинации. Нередки случаи, когда музыкальное произведение требует исполнения на два и даже на три хора.

Таким образом, по числу голосов, на которое рассчитано исполняемое произведение, смешанный хор может быть одноголосным, двухголосным, трех-, четырех-, пяти-, шести-, семи-, восьмиголосным и т. д.

В русской музыкальной литературе много многоголосных хоров. Рекомендуем учащемуся проанализировать хоры Танеева оп. 27.

§ 5. КОЛИЧЕСТВЕННЫЙ СОСТАВ ХОРА

Чтобы добиться ровной, насыщенной и яркой звучности, необходимо установить между хоровыми партиями определенное соотношение; нужно, чтобы при любой силе звучания между партиями сохранялось звуковое равновесие, чтобы одна партия не заглушала другую.

А. Наименьший состав хоровой партии

Разберем сначала вопрос о наименьшем составе исполнителей хоровой партии.

Два исполнителя, поющие один голос хорового произведения, образуют по существу хоровую партию; следовательно, восемь исполнителей образуют наименьший состав смешанного хора:

$$С 2 + А 2 + Т 2 + Б 2$$

Однако, определяя наименьший состав партии, нужно учесть специфическую особенность хорового пения. Дыхание певца солиста предельно, а дыхание хоровой партии, в зависимости от требований партитуры, может быть очень продолжительно. Певец-солист не может без перерыва в пении возобновлять дыхание; в хоровом же исполнении певцы, поочередно «беря» дыхание, могут сделать пение как бы непрерывным. Этот характерный для хорового пения прием называется цепным дыханием.

Цепное дыхание часто применяется, например, в так называемых органных пунктах (выдерживание звука у басов). Органный пункт, рассчитанный на цепное дыхание, мы видим в приводимом ниже примере:

ДУДАРИК

(„ДІДУ МІИ ДУДАРИКУ“)

Обработка М. Леонтовича

Allegro moderato

Если хоровая партия состоит всего из двух певцов, то прибегать к цепному дыханию нельзя без явного ущерба для качества звучания. В самом деле, если один из певцов прекратит пение, другой окажется солистом; тем самым нарушится основной принцип хорового исполнения — совместное пение. Характер звучания резко меняется. Хоровая партия, следовательно, должна состоять по меньшей мере из трех исполнителей. Когда один певец переводит дыхание, двое остальных продолжают петь.

Из сказанного вытекает, что наименьшим составом смешанного хора надо считать следующий:

$$С 3 + А 3 + Т 3 + Б 3$$

Мы указываем численно равный состав партий, однако, возможны и отступления от него. Естественно при этом несколько увеличить число крайних голосов. Например, в малом составе смешанного хора возможно следующее соотношение голосов:

$$С 4 + А 3 + Т 3 + Б 4 \text{ и т. д.}$$

Б. Средний и большой состав смешанного хора

Удвоив, а лучше утроив число исполнителей малого состава, мы получим хор среднего состава из 24—36 исполнителей.

$S^1S+C^2S (+C^3S)+A^1S+A^2S(+A^3S)$ женский хор
 $T^1S+T^2S(+T^3S) +B^1S+B^2S(+B^3S)$ мужской хор

Среднему составу хора доступно исполнение значительной части хоровых произведений.

Для исполнения хоровых произведений, рассчитанных на усиленную звучность,— будет ли это пение а капелла (а саррелла), то есть без инструментального сопровождения, или с сопровождением—необходимо иметь большой состав смешанного хора, численностью от 60 до 100—120 человек. Такому хору доступно исполнение почти всей хоровой литературы.

Задача 1. Сообщите количественный состав вашего хора и распределение его участников по голосам. Укажите, к какому типу и виду хора, по вашему мнению, он может быть отнесен.

Задача 2. Сообщите репертуар вашего хора. Сделайте разбор двух партитур из репертуара хора с подробными указаниями, какому голосу вами поручена каждая хоровая партия; если произведение рассчитано на два или на три голоса, укажите, как распределены они между сопрано, альтами, тенорами и басами.

Задача 3. Подберите хоровые партитуры на различные составы однородных и смешанных хоров, от одноголосных до четырехголосных.

§ 6. РАЗЛИЧНЫЕ ВИДЫ ХОРОВ

Хоры различаются не только по количественным и качественным признакам (малые, средние, большие, массовые, однородные, смешанные), они различаются также и по исполнительскому профилю, по стоящим перед ними задачам. По этим признакам хоры можно разделить на следующие основные группы:

- I. Концертные хоры (хоровые капеллы).
- II. Ансамбли песни и пляски.
- III. Оперные хоры и хоры драматических театров.
- IV. Хоры музыкальных учебных заведений.
- V. Народные хоры.
- VI. Школьные хоры.
- VII. Самодеятельные хоры.

Широкое развитие художественной самодеятельности в нашей стране привело к тому, что лучшие самодеятельные хоры по качеству исполнения и репертуарным возможностям не уступают профессиональным хоровым коллективам.

ГЛАВА II

ХОРОВЫЕ ПАРТИИ И СОСТАВЛЯЮЩИЕ ИХ ГОЛОСА

§ 1. ДИАПАЗОН ХОРОВОЙ ПАРТИИ

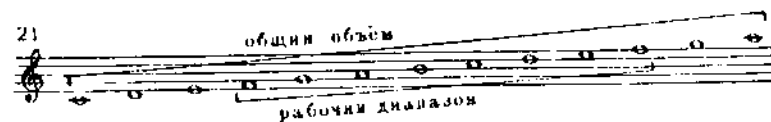
Каждая хоровая партия имеет определенный диапазон или звуковой объем. Мы различаем диапазоны хоровой партии: общий диапазон и так называемый рабочий диапазон. В рабочий диапазон, составляющий часть общего, входят звуки наиболее удобные для голосов данной хоровой партии и поэтому наиболее употребительные.

Рассмотрим каждую группу однородных голосов: детских, женских и мужских.

А. Группа детских голосов — дисканты, альты

1. Партия дискантов нотруется в скрипичном ключе и имеет объем от *до* первой октавы до *соль* или *ля* второй октавы (исключительные голоса превышают этот диапазон)¹.

Рабочим диапазоном является звукоряд от *фа* первой октавы до *фа* второй октавы.



¹ Партии хора во многих случаях, особенно до начала XX столетия, нотировались в ключах *до*, кроме партии басов, которая нотировалась в басовом и баритоновом ключах, а также партии сопрано и дискантов, иногда нотировавшихся в старофранцузском ключе.

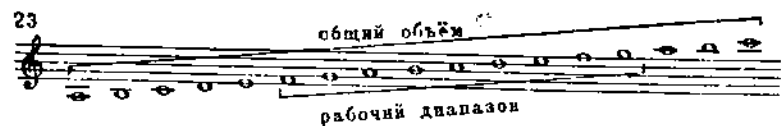
2. Партия альтов нотруется в скрипичном ключе и имеет объем от (соль) ля малой октавы до фа второй октавы. Рабочий диапазон охватывает звукоряд от до первой октавы до до второй октавы¹:



Б. Группа женских голосов — сопрано, альты

1. Партия сопрано нотруется в скрипичном ключе и имеет объем от (ля малой) до первой октавы до до третьей октавы.

Рабочий диапазон — звукоряд от фа — соль первой октавы до фа — соль второй октавы:



Примером использования крайнего нижнего регистра сопрано может служить хор «На десятой версте» А. Давиденко, где сопрано берут си-бемоль малой октавы:

„НА ДЕСЯТОЙ ВЕРСТЕ“

Andante non troppo

А. Давиденко



¹ В скобках обозначены звуки, редко употребляемые в хоровой литературе.



Примером использования крайнего верхнего регистра может служить финал пролога из оперы «Князь Игорь» Бородин, где сопрано исполняют до третьей октавы:

ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНЫЙ ХОР
ИЗ ПРОЛОГА к оп. „КНЯЗЬ ИГОРЬ“

А. Бородин

25 *Animato assai*



Allegro molto $\text{♩} = 112$

К партии сопрано относятся:

Колоратурные сопрано, имеющие очень развитый верхний регистр, в который входят не только до третьей октавы, но и более высокие звуки. Нижний регистр колоратурного сопрано относительно мало звучен. Из-за ярко выраженного специфического тембра эта группа голосов мало пригодна для хоровой партии сопрано, так как не вполне сливается с другими голосами сопрановой партии.

Лирико-колоратурные сопрано, имеющие развитой верхний регистр и хорошую середину, сближающую их по характеру звука с сопрано лирическими; лирико-колоратурные сопрано вполне пригодны для хора.

Лирические сопрано, имеющие очень легкий верхний регистр и хорошую середину; голоса, чрезвычайно пригодные для хоровой партии, при *divisi* исполняют первый голос.

Лирико-драматические сопрано, имеющие развитой и сильный верхний регистр, хорошую середину и довольно звучный нижний регистр; голоса, очень ценные для хора.

Драматические сопрано, имеющие очень сильный по звучности верх, хорошую середину и звучный нижний регистр; голоса, также весьма пригодные для хора.

2. Партия альтов нотруется в скрипичном ключе имеет объем от *фа— соль* малой октавы до *фа— соль* второй октавы.

Наиболее употребительным диапазоном будет звукоряд примерно от *до* первой октавы до *до* второй октавы:

26

Примером использования крайнего нижнего регистра альтов может служить хор «Татарский полон» Римского-Корсакова, где используется звук *соль* малой октавы:

27 **Moderato**

Примером использования крайнего верхнего регистра может служить хор «Мир и блаженство, чета молодая» из оперы «Руслан и Людмила» Глинки, где у альтов используется звук *соль-бемоль* второй октавы:

„МИР И БЛАЖЕНСТВО, ЧЕТА МОЛОДАЯ“

из оп. „РУСЛАН И ЛЮДМИЛА“

М. Глинка

28 *Vivace assai*

С.
А.
Т.
Б.

Страш на я бу ри, под не бом ле...

...га я, вер ных люб ви по ща дит.

К партии альтов обычно относятся:

Меццо-сопрано, имеющие развитой верхний регистр, хорошую середину и легкий нижний регистр. При *divisi* эти голоса удобны для партии первых альтов.

Альты, имеющие хороший средний и нижний регистр.

Контральто, имеющие очень сильный нижний регистр и несколько тяжелый верхний. При *divisi* эти голоса удобны для партии вторых альтов.

В. Группа мужских голосов — тенора, баритоны, басы, октависты

1. Партия теноров имеет объем от *ля—си-бемоль* большой октавы до *си* первой (до второй) октавы.

В таких случаях, когда партии теноров отводится в партитуре отдельная строка, она нотируется в скрипичном ключе (октавой выше против фактического звучания) и реже в басовом ключе. В тех же случаях, когда партитура смешанного хора излагается на двух нотных системах, партия теноров записывается в басовом ключе в том регистре, в каком она звучит—на одной нотной строке с басами. Рабочим диапазоном является звукоряд от *фа* малой октавы до *фа—соль* первой октавы:

29

записано:
общий объем

рабочий диапазон

звучат:
общий объем

рабочий диапазон

Примером использования крайнего верхнего регистра теноров может служить заключение эпилога из симфонии-кантаты Шапорина «На поле Куликовом»:

ЗАКЛЮЧЕНИЕ ЭПИЛОГА
ИЗ СИМФОНИИ-КАНТАТЫ „НА ПОЛЕ КУЛИКОВОМ“

30 *Largamente con tutta forza* Ю. Шапорин

Примером использования крайнего нижнего регистра может служить хор из польской сцены оперы «Иван Сусанин» Глинки:

ХОР ПОЛЯКОВ
из оп. ... ИВАН СУСАНИН”
31 *Moderato* $\text{♩} = 100$ *con tutta forza* М. Глинка

К партии теноров относятся:
Тенора-альтино, имеющие очень высокий и развитой верхний регистр.
Тенора лирические, имеющие легкий верхний регистр и мягкую середину.
Тенора драматические, имеющие очень сильный верхний регистр, звучную середину и хороший нижний регистр.

2. Партия басов используется в хоровом пении в очень обширном диапазоне. Так, в партии басов встречаются в нижнем регистре звуки *ля*, *ля-бемоль* и даже *соль* контроктавы, а в верхнем регистре *ми* и даже *фа* первой октавы.

Наиболее распространенным объемом надо считать звуко-ряд от *ре—ми-бемоль* большой октавы до *ми* первой октавы.

Наиболее употребительным, рабочим диапазоном басовой партии является звуко-ряд примерно от *соль—ля* большой октавы до *до—ре* первой октавы:

32

Примером использования крайнего нижнего регистра басов может служить хор «Ковыль» Ю. Сахновского, где используются звуки *ля* и *соль* контроктавы:

„КОВЫЛЬ“

Ю. Сахновский
33 *Alla marcia*
ma marcato

И го-ря о-бо-зы про-хо-ди-ли
И го-ря о-бо-зы про-хо-ди-ли
где И-горь про-хо-дил
шлях, где И-горь про-хо-дил

Примером использования крайнего верхнего регистра может служить тот же хор Сахновского, где в финале у басов используются звуки *ми* и *фа* первой октавы:

„КОВЫЛЬ“

Ю. Сахновский

34 *Maestoso*

С. Гей, от-зо-вись, степ-ной о-рёл се-дой.
А. Гей, от-зо-вись, степ-ной о-рёл се-дой.
Т. Гей, от-зо-вись, степ-ной о-рёл се-дой,
Б. Гей, от-зо-вись, степ-ной о-рёл се-дой.

от-веть мне ве-тер
от-веть мне, ве-тер

буй-ный и тос-кли вый?
буй-ный и тос-кли вый?

К партии басов относятся:

Баритоны, имеющие развитой верхний регистр и мало звучный низкий. При *divisi* эти голоса используются в партии первых басов.

Басы, имеющие сильный верхний регистр, хорошую середину и нижний регистр.

Октависты, имеющие очень глубокий нижний регистр.

§ 2. ДИАПАЗОН ОДНОРОДНЫХ И СМЕШАННЫХ ХОРОВ

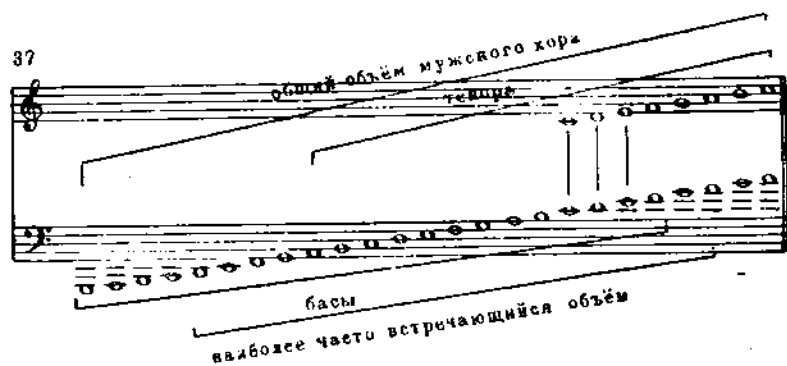
Из характеристики хоровых голосов видно, что детский хор имеет диапазон от звука *соль*—*ля* малой октавы до звука *соль*—*ля* второй октавы:



Женский хор имеет диапазон от звука *фа* малой октавы до звука *до* третьей октавы:



Мужской хор без октавистов имеет диапазон от *ре*—*ми* большой октавы до *си* первой, *до* второй октавы, а с октавистами от *соль*—*ля* контроктавы до *си* первой, *до* второй октавы:



Полный смешанный хор (с октавистами) имеет диапазон от *соль*—*ля* контроктавы до *до* третьей октавы:



§ 3. ОТБОР ГОЛОСОВ В ХОР И ТЕХНИЧЕСКИЕ УПРАЖНЕНИЯ С ХОРОМ

У начинающих певцов очень часто диапазон, необходимый для той или иной партии, не выявляется полностью из-за недостатка вокально-технических навыков. В этих случаях при определении голосов следует проявлять большую осторожность и, прежде чем отнести певца к той или иной партии, тщательно изучить его голос. Нужно помнить, что ошибка в определении голоса вынуждает хориста петь «чужим голосом», а это вредно и нередко губит голос. Поэтому каждый руководитель хора должен быть основательно знаком с основами пения и уметь вести занятия по «постановке» голоса. Желательно, чтобы руководитель сам прошел школу пения и практически владел основными певческими навыками.

Хоровые занятия обязательно следует начинать с так называемого «распевания» хора.

Распевание следует проводить или по отдельным партиям, начиная его со среднего регистра, или парными объединениями, соединяя басов с альтами в октаву, а теноров с сопрано также в октаву.

Упражнения могут быть самые разнообразные. Например, протяжное пение на одном, затем на другом звуке. Гаммообразные движения в пределах квинты от первой ступени снизу вверх или, наоборот, от квинты к основному тону. Возможно, объединив оба движения, начинать с квинтового тона и идти к первой ступени и назад или, наоборот, от основного тона к квинте и обратно; пение «малого арпеджио» и т. д.

В качестве примеров вокально-технических упражнений приведем следующие:

39

40 Медленно

41 Медленно

42 Медленно

43

¹ *Примечание:* Данные упражнения написаны в тональности *до* мажор. Их следует исполнять и в других мажорных тональностях, соотносясь с вокальными возможностями певцов.

В заключение сообщим еще один способ хорового распевания, часто применяемый на практике. Он заключается в следующем: распевание начинают басы и альты, поющие в октаву, скажем, гаммообразное упражнение от первой к пятой ступени мажорного лада и обратно. Допустим, что это упражнение начинается от звука *ля-бемоль* малой октавы для альтов и *ля-бемоль* большой октавы для басов. Идя в хроматическом порядке, басы и альты доходят до тональности *до*-мажор, и в этот момент со звука *до* в распевание включаются тенора и сопрано. Далее хор поет вместе. С момента появления в упражнении *ре* первой октавы у мужчин и, соответственно, *ре* второй октавы у женщин, басы и альты из распевания исключаются и распевание продолжают только тенора и сопрано. Доведя распевание теноров и сопрано до верхнего *соль* (реже до звука *ля*), начинают постепенное движение обратно вниз. С момента появления *соль* малой октавы у мужчин и *соль* первой октавы у женщин в распевание вновь включаются басы и альты. С появлением же в упражнении звуков *ре-до* малой октавы у мужчин и *ре-до* первой октавы у женщин, тенора и сопрано из распевания выключаются, и все упражнение заканчивают басы и альты, соответственно, в *ля-соль* большой и *ля-соль* малой октавы.

Приведем это упражнение с сокращениями в нотной записи:

44 Басы и альты



Задача 1. Охарактеризуйте голос каждого певца вашего хорового коллектива. Опишите тембр, сообщите общий диапазон его голоса.

Задача 2. Выпишите объем хоровых голосов в хоре поселян из оперы «Князь Игорь» Бородина, в украинской песне «Ой з-за гори», обработка Леонтовича, в русской народной песне «Яр-хмель», обработка Гречанинова.

Задача 3. Отметьте звуки в этих же произведениях (см. задачу № 2), которые выходят за пределы рабочего диапазона каждой хоровой партии (укажите № такта, долю такта, название звука).

Задача 4. Опишите, каким методом вы распеваете хор в начале репетиции и что вы предпринимаете для развития у ваших хористов вокальных навыков; какие проводятся занятия по вокальной технике.

Выработка ясного, отчетливого и, вместе с тем, правильного произношения слов в хоровом пении является одной из важнейших задач в хоровой работе. Руководитель хора должен постоянно заботиться о развитии гибкости и подвижности артикуляционного аппарата поющих, добиваясь активности, легкости и свободы в работе отдельных его частей (языка, губ, челюсти), без чего не может быть хорошего, ясного произношения слов текста.

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

Произношение согласных должно быть четким и коротким, не нарушающим, по возможности, непрерывности вокальной линии, которая должна протекать, в основном, на гласных звуках.

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 характеристика, резко выделяющая их среди других согласных; кратко и осторожно произносить следует, в особенности, *с* и *ш*. Согласные в конце слов должны быть всегда отчетливы и ясны. Если слог оканчивается на согласную, то она относится к последующему слогу: «но-чка темная», «ся-де-тсо-лице» 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 важнейшей цели.

ГЛАВА III

АНСАМБЛЬ ХОРА

§ 1. ОБЩЕЕ ПОНЯТИЕ ОБ АНСАМБЛЕ. АНСАМБЛЬ ПАРТИИ И АНСАМБЛЬ ХОРА

Ансамбль хора — это динамическое и тембровое соответствие в звучности между голосами в хоровых партиях и между партиями в общехоровой звучности.

Ансамбль требует от певца хора умения находить правильное соответствие в звучности по силе и тембру с исполнителями своей партии. Певцы партии должны уметь найти «свое место» в звучности всего хора, найти правильное соответствие в ансамбле всего коллектива. Результатом этого будет слитность, единство партии. Партия будет петь, «как один».

Состоит ансамбль хора из ансамбля частного — партии и ансамбля общего — всего хора.

Ансамбль хора в широком смысле слова является совокупностью частных ансамблей, куда входят ансамбль интонационный, строчной, тембровый, динамический, метроритмический, агогический, дикционно-орфоэпический и тесситурный. С нарушением одного из частных ансамблей разрушается ансамбль хоровой звучности в целом.

Дирижер хора должен воспитывать в певцах чувство ансамбля, помня, что это один из важнейших элементов хоровой звучности.

§ 2. АНСАМБЛЬ И ЕГО ЗАВИСИМОСТЬ ОТ ТЕССИТУРНЫХ УСЛОВИЙ

Ансамбль хора в значительной степени зависит от тесситурных условий, в которых находится та или другая хоровая партия¹.

¹ Тесситурой называется часть звукоряда общего диапазона хоровой партии, наиболее использованная в данном произведении в целом или на отдельном его отрезке.

Из анализа диапазона хоровых голосов (см. главу II) видно, что наиболее удобным, так называемым «рабочим» диапазоном, будет средняя часть звукоряда. Этот октавный диапазон больше всего используется в хоровом пении, и достижение ансамбля в средних регистрах поэтому не является сложным.

Пение, а следовательно и достижение ансамбля, в крайних регистрах, выходящих за пределы рабочего диапазона, более трудно. Однако, если все хоровые партии поставлены примерно в одинаковые тесситурные условия, достижение ансамбля всегда менее затруднительно, нежели в тех случаях, когда тесситурные условия не одинаковы.

Разберем это на примерах:

The image shows a musical score with four examples labeled a), б), в), г), and д). Each example consists of four staves representing different voice parts: C. (Soprano), A. (Alto), T. (Tenor), and B. (Bass). The notes are placed on the staves to show their relative positions. Example a) shows all voices in the middle register. Example б) shows voices in higher registers. Example в) shows voices in lower registers. Examples г) and д) show uneven distributions of voices across registers.

В примерах *a*, *б* и *в* хоровые голоса находятся примерно в одинаковых тесситурных условиях; в примере *a* все поют в средних регистрах, в примере *б* — в относительно высоких, в примере *в* — в относительно низких.

В примерах же *г* и *д* бросается в глаза очевидное неравенство тесситурных условий: в примере *г* басы и тенора поют относительно низко, в то время как альты и сопрано — сравнительно высоко. В примере же *д*, наоборот, басы и тенора поют высоко, а сопрано и альты низко. Такое соотношение в звучности делает достижение ансамбля крайне затруднительным.

Если же принять во внимание предельность силы звука в различных участках диапазона партии, то в предпоследнем примере нюанс *forte* вообще будет недоступен для выполнения, так как мужская группа и особенно тенора, в условиях данной тесситуры, не могут дать большой звучности¹.

Из сказанного следует, что со стороны использования тесситурных условий ансамбль хора может иметь два вида:

1) ансамбль, при равномерном использовании тесситурных условий (или все поют высоко, или все низко, или все голоса находятся в средних регистрах),

¹ Громкость возрастает с повышением тесситуры. *Piano* в крайних верхних регистрах возможно лишь при наличии достаточной вокальной техники у певцов; в крайних нижних регистрах невозможна большая звучность.

2) ансамбль, при неравномерном использовании тесситурных условий (то есть, когда одни партии поют высоко, другие низко);

Совершенно очевидно, что достижение равновесия в звучании во втором случае значительно труднее, чем в первом.

При неравномерном использовании тесситурных условий для уравнивания хоровой звучности необходимо применять различные динамические оттенки, например: сокращать звучность партий, находящихся в более выгодных условиях, и усиливать звучность партий, поставленных в невыгодные условия.

Рассмотрим примеры из музыкальной литературы, характерные для того или иного вида ансамбля:

„ЗАПЛЕТИСЯ, ПЛЕТЕНЬ“
из оп. „РУСАЛКА“ А. Даргомыжский

В начале данного примера басы и тенора поставлены в относительно низкие тесситурные условия, в то время как сопрано и альты — в относительно высокие. Совершенно очевидно, что басы, исполняющие звук *до* малой октавы, и особенно тенора, поющие звуки *ми* малой октавы, едва ли смогут противостоять по силе звучности женским группам голосов (сопрано и альтам), поставленным в условия высокой тесситуры, и что, следовательно, достижение ансамбля в данном месте, да еще на большой звучности, крайне затруднительно. Кроме того, в данном месте между мужским и женским хором образуется слишком большое расстояние — интервал двух октав, а это крайне неблагоприятно влияет на хоровую звучность.

Следует также учесть, что достижение ансамбля данного эпизода усложняется и тем, что хор поет в сопровождении симфонического оркестра, исполняющего свою партию *forte*.

В конце приведенного примера мы видим явление, противоположное описанному выше. А именно, мужские голоса тесситурно находятся в более выгодных условиях, нежели женские: все четыре голоса приходят к *до*-мажорному трезвучию в первой октаве. Совершенно очевидно, что и здесь хоровые голоса использованы в отношении хорового ансам-

бля неравномерно. При относительно большой звучности исполнения, мужские голоса будут доминировать над женскими¹.

Рассмотрим пример равного использования хоровых голосов:

ХОР КРЕСТЬЯН
из оп. „РУСАЛКА“ А. Даргомыжский

В данном примере хоровые голоса использованы в относительно одинаковых тесситурных условиях. Поэтому достижение ансамбля здесь достаточно удобно.

¹ Такое распределение хоровых голосов в партитуре отнюдь не следует относить за счет неосведомленности композитора в вопросах хоровой звучности; в данном примере оно вызвано условиями голосоведения.

§ 3. АНСАМБЛЬ И ЕГО ЗАВИСИМОСТЬ ОТ ФАКТУРЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Хоровой ансамбль зависит также от фактуры хорового произведения, так как роль отдельных хоровых партий при исполнении произведения может быть не одинаковой и зависеть от степени важности порученного им музыкального материала.

Совершенно очевидно, что партия или партии, исполняющие более существенный музыкально-тематический материал, должны быть более слышны, нежели партии, поющие второстепенное, менее существенное, исполняющие роль аккомпанемента.

Поэтому значение музыкального материала, исполнение которого поручено той или иной партии, имеет решающую роль. Отсюда ряд закономерностей ансамбля, вытекающих из фактуры музыкального произведения.

Закономерности эти следующие:

1. Ансамбль как относительно полное динамическое равновесие в звучности между хоровыми партиями.

Этот вид ансамбля особенно типичен для произведений гомофонно-гармонического склада и особенно тех, в которых доминирует аккордовое изложение:

„ДУБИНУШКА“ БУРЛАЦКАЯ ПЕСНЯ

И. Чесноков

48

С. По крем-ни-сто-му бе-ре-гу Во-д-га-ре-
А. По крем-ни-сто-му бе-ре-гу Во-д-га-ре-
Т. По крем-ни-сто-му бе-ре-гу Во-д-га-ре-
Б. По крем-ни-сто-му бе-ре-гу Во-д-га-ре-

- ки над-ры- ва-ясь и-дут бур-ла-ки.
- ки над-ры- ва-ясь и-дут бур-ла-ки.

В приведенном примере хоровые голоса исполняют в музыкальном отношении одинаковую роль. И хотя отдельные голоса в некоторых местах партитуры имеют некую мелодическую линию, все же эта линия не настолько значительна, чтобы иметь решающее значение в исполнительском плане. Несомненно, что при исполнении данного примера нужно исходить не от мелодического образа, а от гармонического. Если даже и выделить несколько нижние голоса, то в остальных голосах хоровой партитуры должно быть полное динамическое равновесие.

2. Ансамбль при сопоставлении различных по значению музыкально-тематических элементов.

Этот вид ансамбля наиболее характерен для произведений, в которых в той или иной мере применяется полифонический принцип изложения, или, во всяком случае, для таких, в которых значение музыкального материала в хоровых партиях неодинаково:

„ЖАВОРОНОК“

В. Калининков

49 Andantino quasi allegretto

С. На сол-це тём-ный лес за-
А. На сол-це
Т. На сол-це
Б. На сол-це

рдед, в до-ли-не
лес за-рдед,
на солн-це-тёмный лес за-рдед,
рдед, за-рдед,

пар бе-ле-ет том-кий
в до-ли-не пар
в до-ли-не пар бе-ле-ет том-кий
в до-ли-не пар

Разберем приведенный пример: басы в нем исполняют выдержанный звук *фа* — органичный пункт, альты поют звуки гармонического значения, сопрано же и тенора поочередно исполняют мелодический материал. В то время, когда этот мелодический материал находится в сопрано, тенора исполняют такую же роль, как и басы и альты. Когда же тематический материал проводят тенора, сопрано уходят на второй план к динамическому уровню басов и альтов.

Таким образом, в приведенном отрывке как бы два динамических плана: первый — проведение мелодического материала и второй — фон сопровождения, аккомпанемент.

Совершенно очевидно, что голоса, ведущие тематический материал, должны быть выделены на фоне общей звучности хора.

Задача заключается в том, чтобы найти правильное динамическое соотношение между звучностью голосов, ведущих тематический материал, и звучностью голосов, исполняющих сопровождение — аккомпанемент.

В произведениях же чисто полифонического изложения этот принцип противопоставления звучности между голосами особенно очевиден.

3. Ансамбль в звучности между солирующим голосом и аккомпанементом хора.

В произведениях такого типа следует иметь в виду следующее: сопровождение к солисту — аккомпанирующий хор — не должен своей звучностью «давить» солиста. Всякое громкое исполнение аккомпанемента может заглушить солирующий голос.

Аккомпанемент, как принято выражаться, должен быть исполняем «одним нюансом ниже» солирующего голоса, то есть, если у солиста *forte*, у хора должно быть *mezzo forte*; если у солиста *piano*, у хора — *pianissimo*, и т. д.

Кроме того, нужно иметь в виду, что в отношении солиста наиболее опасной партией аккомпанирующего хора будет та, к которой по характеру своего голоса принадлежит солист.

Так, для солиста сопрано будет опасна партия сопрано, которая в силу родства тембра может слиться с солирующим голосом и поглотить его, а для солиста альта будет опасна партия альтов и т. д. Следовательно, в произведениях, написанных для солиста с сопровождением хора, дирижер должен особенно тщательно следить за той партией, к которой по характеру своего голоса принадлежит солист.

4. Ансамбль в звучности между хором и инструментальным сопровождением.

В тех случаях, когда произведение написано для хора с инструментальным сопровождением, дирижеру хора необходимо разобраться в фактуре не только хоровой партитуры, но и инструментальной ее части.

Не всегда инструментальная часть партитуры имеет второстепенную роль, роль аккомпанемента. нередки случаи, когда сопровождающим хор инструментам поручается исполнение очень существенного музыкально-тематического материала.

Приступая к разучиванию и исполнению произведения для хора в сопровождении оркестра, нужно обязательно выяснить соотношение (ансамбль) в звучности между хоровой и инструментальной частью партитуры, установить правильное динамическое соотношение в звучании всех элементов исполнения¹.

¹ В хоровой практике распространено недостаточно внимательное отношение дирижера хора к инструментальному сопровождению и его «корректуре», не говоря уже о дирижировании, например, инструментальными вступлениями или заключениями, в которых дирижер хора часто не принимает никакого участия.

Наиболее типичные виды соотношения и— ансамбля — между хоровой и инструментальной частью партитуры следующие:

а) Хоровая часть партитуры в тематическом отношении значительнее содержания инструментальной части.

В этом случае хор должен звучать на первом плане, а инструментальное сопровождение играть роль аккомпанемента.

Поэтому, выделив хоровую звучность на первый план, надо поставить сопровождение на нюанс ниже звучности хора:

ЗАЗДРАВНЫЙ ХОР

из оп. „РУСАЛКА“

А. Даргомыжский

50 Allegro maestoso

Басы

Да здравствует наш

Орк.

князь-младой о сво - ей су-пру-гой до-ро-го-ю! Пош-

- ли им бог все - щед-ро-ю рукой и ра - дость в во-ной

Из примера видно, что оркестровая часть партитуры является аккомпанементом к партии хоровых басов, исполняющих главную тему этого хора. Следовательно, дирижер должен выравнивать исполнение так, чтобы на первый план общей звучности поставить партию хоровых басов.

б) Хор и инструментальная часть партитуры в тематическом отношении имеют относительно одинаковое значение:

„ЯР ХМЕЛЬ“

из оп. „ЦАРСКАЯ НЕВЕСТА“

Н. Римский-Корсаков

51 Allegretto $\text{♩} = 112$

С.

А.

Т.

В.

Как за ре - чень - кой яр хмель

Как за ре - чень - кой яр хмель

во-круг ку-ства вьст-ся

во-круг ку-ства вьст-ся

dim.

В данном примере хоровые голоса удваиваются голосами оркестровых партий, и поэтому тематическое значение голосов хора и оркестра приблизительно одинаково. Разница заключается в том, что хор исполняет музыку на текст, — поет со словами. Это, конечно, дает некоторый перевес в значении партиям хоровых голосов над голосами оркестровых партий; но все-таки не настолько, чтобы свести звучность оркестра к роли аккомпанемента, как в предыдущем примере.

Следовательно, дирижер должен в данном случае найти в общей звучности несколько иное соотношение: динамически приблизить звучность оркестра к хору.

в) Хор имеет второстепенное значение, тогда как инструментальной части партитуры поручен более существенный в тематическом отношении материал (см. прим. 52).

В приведенном примере голоса хора имеют явно второстепенное значение: в то время как в одной из партий «сопровождения» проходит основная тема данного музыкального эпизода, а в другой излагается гармоническая фигурация, — хор исполняет гармонические голоса или, как принято говорить, хор исполняет роль гармонической педали.

В данном случае дирижер должен, несколько сократив звучность хора, выделить те голоса инструментальной части партитуры, которые исполняют более значительный в тематическом отношении материал.

В заключение считаем необходимым еще раз напомнить, что при исполнении хорового произведения, написанного с инструментальным сопровождением, необходимо тщательно

проанализировать партитуру, выявляя в ней все особенности изложения как со стороны хоровой, так и со стороны тематической.

„ЯР ХМЕЛЬ“
из оп. „ЦАРСКАЯ НЕВЕСТА“

Н. Римский-Корсаков

52

С. Пе-ре-вей-ся яр-хмель на-на

А. Пе-ре-вей-ся яр-хмель на-на

Т. Пе-ре-вей-ся яр-хмель на-на

Б. Пе-ре-вей-ся яр-хмель на-на

pp

p

шу-сто-рон-ку, на-вашей-сто-рон-ке

шу-сто-рон-ку, на-вашей-сто-рон-ке

шу-сто-рон-ку, на-вашей-сто-рон-ке

шу-сто-рон-ку, на-вашей-сто-рон-ке

p

- ке боль - шое при - воль е

- ке боль - шое при - воль е

Дирижер хора, исполняющий хоровое произведение с аккомпанементом фортепиано, баяна, инструментального ансамбля или оркестра, должен тщательно прорепетировать не только хор, но и аккомпанемент к нему.

Таким образом, ансамбль невозможно рассматривать изолированно от музыкального произведения в целом. Поэтому структуру ансамбля следует тщательно изучать в каждом хоровом произведении и проблему ансамбля решать применительно к конкретному, определенному произведению.

Задача 1. Охарактеризуйте ваш хор с точки зрения хорового ансамбля; опишите вокальные возможности каждой хоровой партии и что вами предпринимается для достижения ансамбля.

Задача 2. Разберите две партитуры из репертуара вашего хора и подробно опишите особенности хорового ансамбля в них. Отметьте места наиболее удобные и наиболее трудные для достижения ансамбля.

Задача 3. Сделайте письменный анализ с точки зрения ансамбля следующих хоровых произведений: Гречанинов — «Яр хмель», Леоптович — «Ой з-за гори».

ГЛАВА IV ХОРОВОЙ СТРОИ

§ 1. ПОНЯТИЕ О ХОРОВОМ СТРОЕ

Строй хора — это чистота интонирования в пении. Строй хора делится на строй мелодический — горизонтальный, то есть строй хоровой партии, и строй гармонический — вертикальный, то есть строй общехоровой.

Пение в хоре требует от певцов навыка правильно, чисто интонировать исполняемые ими партии. То, что голос не имеет фиксированной тембрации (как имеют ее, например, фортепиано, баян); то, что перед началом пения голос не имеет определенной настройки (как имеют ее, например, скрипка, виолончель и др.); наконец, то, что голосовой аппарат связан с органом слуха, который при пении вообще, и особенно громко, теряет некоторую долю чувствительности, — создает значительные трудности для чистого интонирования звуков.

Поэтому перед началом пения хора, если нет инструментального вступления или если произведение рассчитано на пение без аккомпанемента, надо дать певцам настроиться в ладотональности начала произведения, то есть, как принято выражаться, дать хору тон.

Если хоровое произведение начинается не с тоники, надо, кроме ладотональной настройки, дать певцам тоны созвучия, которым начинается исполняемое произведение.

Но и после предварительной настройки, особенно если пение хора не сопровождается инструментальным аккомпанементом, певцы все время продолжают настраиваться, стремясь точно интонировать свои голосовые партии.

§ 2. ПРИЕМЫ ПРАВИЛЬНОГО ИНТОНИРОВАНИЯ ИНТЕРВАЛОВ

В практике пения а саррелла, то есть без инструментального сопровождения, которое является высшей формой хоро-

вого исполнительства, выработался ряд практических указаний на способы интонирования отдельных интервалов, а также звукорядов мажора и минора. Эти указания, разумеется, не исчерпывают всех явлений хорового строя, но помогают певцам преодолеть трудности интонирования в пении.

Эти практические указания заключаются в следующем:

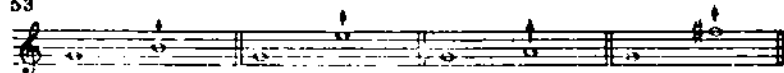
а) Чистые интервалы интонируются устойчиво

То есть чистая прима, чистая кварта, чистая квинта, чистая октава не представляют большой сложности в интонационном отношении и обычно редко вызывают затруднения в их исполнении.

б) Большие интервалы следует интонировать по способу одностороннего расширения.

Так как большая секунда, большая терция, большая секста, большая септима обычно исполняются певцами неточно и эта неточность возникает от недостаточного интонационного расширения этих интервалов, то при исполнении большого интервала вверх от данного звука надо стремиться второй звук пропеть возможно выше, то есть нужно пропеть его с максимальной приближенностью к его абсолютной высоте!

53



При исполнении большого интервала вниз необходимо второй звук пропеть как можно ниже:

54



В обоих примерах, как и в последующих, повышение или понижение обозначено направлением стрелки.

в) Малые интервалы следует интонировать по способу одностороннего сжатия.

Так как малая секунда, малая терция, малая секста, малая септима часто исполняются певцами неточно и эта неточность возникает от недостаточного интонационного сжатия

¹ Указания: «пропеть как можно выше», «пропеть, как можно ниже», во всех случаях следует понимать, как пение с максимальным приближением к абсолютной высоте исполняемых звуков.

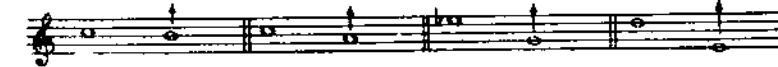
этих интервалов, то при исполнении малого интервала вверх необходимо второй звук от данного пропеть возможно ниже:

55



При исполнении малого интервала вниз необходимо второй звук от данного пропеть возможно выше:

56



г) Увеличенные интервалы следует интонировать очень широко, то есть нижний звук следует исполнять низко, а верхний высоко:

57



д) Уменьшенные интервалы следует интонировать очень тесно, то есть нижний звук следует исполнять высоко, а верхний низко:

58



Интонирование хроматического полутона — увеличенной прима инное, чем полутона малой секунды. При исполнении хроматического полутона вверх необходимо второй звук от данного пропеть возможно выше; при исполнении хроматического полутона вниз необходимо второй звук от данного пропеть возможно ниже.

§ 3. ПРИЕМЫ ПРАВИЛЬНОГО ИНТОНИРОВАНИЯ ЗВУКОВ В МАЖОРНОМ И МИНОРНОМ ЛАДАХ

Изучение приемов интонирования интервалов еще не дает полной картины явлений хорового строя, так как сам по себе интервал не определяет ладотональной настройки и, будучи поставлен в различные ладотональности, может изменять свою ладотональную функцию, а следовательно и интонационную сущность.

Так, например, в *до мажоре* звуки *до* и *ми* будут звуками тонического трезвучия (I и III ступени), а в *фа мажоре* эти же звуки *до* и *ми* будут звуками доминантового созвучия (V и VII ступени), то есть они изменяют свою ладовую функцию, а в связи с этим и интонационное их значение будет иное. Приведенного примера достаточно, чтобы понять необходимость усвоения практических приемов интонирования звуков в условиях лада.

А. Мажорный лад

I ступень интонируется устойчиво и в интонационном отношении не представляет трудностей.

II ступень в восходящем секундном отношении (то есть при движении к ней от первой ступени) следует интонировать высоко, а в нисходящем секундном отношении (то есть при движении к ней от третьей ступени) — низко:



III ступень — большую терцию тонического трезвучия следует интонировать всегда высоко, то есть звук III ступени следует интонировать высоко независимо от интервала, какой он образует с предыдущим звуком:



IV ступень, являющаяся нижним звуком тритона, то есть нижним звуком увеличенной кварты, образующейся между IV и VII ступенями или верхним звуком уменьшенной квинты на VII ступени, — следует интонировать низко:



V ступень интонируется устойчиво, так как, являясь чистой квинтой от первой ступени, в интонационном отношении не представляет затруднений.

VI ступень в восходящем секундном направлении (то есть при движении к ней от пятой ступени) следует интонировать высоко, а в нисходящем секундном (то есть при движении к ней от седьмой ступени) — низко.

Следует заметить, что шестая ступень очень часто исполняется неточно, и эта неточность в интонации чаще всего вызывается недостатком высоким интонированием звука шестой ступени. Поэтому мы рекомендуем VI ступень интонировать высоко:



VII ступень, являясь вводным тоном, должна интонироваться всегда высоко:



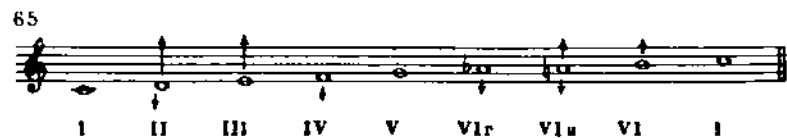
VI ступень гармонического мажора, будучи пониженной по отношению к VI ступени натурального мажора, должна интонироваться всегда низко:



Следует заметить, что всякая альтерация, изменяющая высоту той или иной ступени натурального лада (мажора или минора), вызывает соответственно новый интонационный принцип исполнения измененной ступени: альтерация, повышающая звук, вызывает принцип высокого интонирования, а альтерация, понижающая звук, вызывает принцип низкого интонирования.

В заключение интонационного анализа исполнения звуков мажорного лада приведем общую таблицу звукоряда *до мажора*, в котором стрелки от нот вверх обозначают высокое интонирование; стрелки от нот вниз — низкое интонирование; стрелки слева вниз и справа вверх — двойной способ интонирования в зависимости от интервальных особенностей дви-

жения к данному звуку; отсутствие стрелок обозначает звуки интонационно устойчивые:



Б. Минорный лад

Минорный лад имеет некоторую специфическую особенность, которая отличает его от мажора.

В миноре интонационные погрешности более часты, чем в мажоре, и он вызывает большие затруднения в интонационном отношении; удержать строй в миноре для хора задача нелегкая; про минор принято говорить, что он «ползуч», и эта «ползучесть» идет обычно за счет понижения как отдельных интонаций, так и всего строя. В миноре интонационное напряжение очень сложно. Эта сложность является результатом неустойчивости в интонационном отношении звуков тонического трезвучия.

Хоровая практика установила следующие приемы интонирования звуков минорного лада.

I ступень, хотя она и является основным звуком тоники, следует интонировать высоко.

II ступень, являющаяся вводным тоном параллельного мажора, должна интонироваться всегда высоко:



III ступень следует интонировать низко:



IV ступень в восходящем секундном направлении (то есть при движении к ней от третьей ступени) следует интони-

ровать высоко, а в нисходящем секундном (то есть при движении к ней от пятой ступени) — низко:



V ступень, являющаяся третьей ступенью параллельного мажора, следует интонировать высоко:



VI ступень натурального минора следует интонировать низко:



VI ступень мелодического минора следует интонировать высоко:



VII ступень натурального минора следует интонировать низко:



VII ступень мелодического и гармонического минора следует интонировать высоко:



В заключение интонационного обзора исполнения звуков минорного лада приведем общую таблицу звукоряда *ла минора* с указанием направления интонации. Обозначения те же, что в таблице мажора:



Влияние альтерации на интонацию сохраняет свое значение и в миноре: альтерация, вызывающая повышение звука, ведет за собой высокоеintonирование, альтерация, вызывающая понижение звука, — низкоеintonирование.

§ 4. ИНТОНИРОВАНИЕ В СОЗВУЧИЯХ

Рассмотренные принципыintonирования распространяются как на мелодический — горизонтальный, так и на гармонический — вертикальный строй. Если взять какое-либо созвучие, тоintonирование зависит от интервального соотношения составляющих его звуков и от значения каждого из них в ладу. Таким образом, интонационный принцип одинаков для исполнения звуков и в мелодическом и в гармоническом сопоставлении.

Ниже дано созвучие с обозначениемintonирования каждого его звука. Параллельно оно же приведено в мелодическом изложении. На примерах нетрудно убедиться в единстве интонационных приемов:



*Первый звук, как данный, не отмечен стрелкой.

§ 5. ЗАВИСИМОСТЬ ИНТОНАЦИИ ОТ ФАКТУРЫ ХОРОВОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Чистотаintonирования в пении зависит не только от интервального и ладофункционального строения мелодического или гармонического оборота, но также и от целого ряда других причин, из которых наиболее существенны следующие:

1. Метро-ритмическая структура и степень ее сложности: сложные ритмические движения осложняютintonирование.

2. Гармоническая структура изложения: чем яснее, проще гармонический язык, тем легче хоруintonировать.

3. Голосоведение: плавное голосоведение облегчаетintonирование.

4. Темп: в спокойных темпахintonирование менее затруднительно, нежели в быстрых.

5. Тесситурные условия: в крайних высоких и крайних низких регистрах чистоеintonирование труднее, нежели в пределах рабочего диапазона.

Этим, однако, не исчерпываются моменты, влияющие в той или иной степени на строй хора. Дикция — вокальность литературного текста, дыхание — короткое или длинное, быстрота перемены дыхания, вид хорового ансамбля и т. п., даже выбор тональности для хорового произведения — все это может влиять на степень трудности хорового строя, так как известно, что одни тональности для хора более удобны, другие менее удобны¹.

§ 6. ПРИМЕРНЫЙ АНАЛИЗ ПО СТРОЮ ХОРОВЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ И ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАМЕЧАНИЯ

Чтобы заранее знать трудные в интонационном отношении места и уметь вовремя предотвратить возможные интонационные ошибки, хоровой дирижер заранее должен подвергнуть хоровую партитуру тщательному строевому — интонационному анализу.

Приведем примерный анализ по строю хора «Плывет, плывет лебедушка» из оперы «Хованщина» М. Мусоргского. Для анализа используется лишь первый куплет хора, так как все последующие куплеты являются повторением первого, варьируя лишь инструментальное сопровождение:

¹ Подробнее об этом смотри в книге А. Егорова «Основы хорового пения».

„ПЛЫВЁТ, ПЛЫВЁТ ЛЕБЁДУШКА“

из оп. „ХОВАНЩИНА“

М. Мусоргский

77 *Andantino* $\text{♩} = 104$ *Vct. Шет. Шет. Шет. Шет. Шет. IVct.*

Хор женский, одноголосный. Основная тональность его *Соль мажор*.

Начальный звук *ре* является V ступенью *Соль мажора*. Он должен исполняться интонационно устойчиво.

Следующий звук *си* является терцовым тоном тонического трезвучия, III ступенью. От предыдущего звука ход к нему совершается на большую сексту вверх. Таким образом, чтобы пропеть этот звук *си*, его нужно интонировать высоко. Дальше звук *си* повторяется. Его интонационное значение остается тем

же. Далее звук *ля* — II ступени лада — образует большую секунду в нисходящем движении, и, чтобы чисто пропеть, его нужно интонировать низко. Затем *ля* переходит в *си*, которое, как было сказано выше, должно интонироваться высоко: интервальные отношения и ладовое значение звука *си*, являющегося III ступенью *Соль мажора*, требуют всегда высокого интонирования.

Следующий звук *до* — IV ступень *Соль мажора* — образует с предыдущим звуком интервал малой секунды, следовательно, его нужно интонировать низко.

Звук *си* как III ступень нужно интонировать высоко.

Звук *ля*, образующий в нисходящем движении большую секунду с предыдущим звуком *си*, следует интонировать низко.

Далее звук *соль* — I ступень — интонируется устойчиво и т. д., как это показано соответствующими обозначениями в нотном примере.

Со стороны вертикального — гармонического строя проанализируем первую фразу хора «Светлому князю и здравье и слава» из интродукции оперы «Руслан и Людмила» М. Глинки:

„СВЕТЛОМУ КНЯЗЮ И ЗДРАВЬЕ И СЛАВА“

из оп. „РУСЛАН И ЛЮДМИЛА“

М. Глинка

78

Тональность начала этого примера *Си-бемоль мажор*.

Первая доля такта — октавный унисон во всех голосах. Звук *си-бемоль* — I ступень — интонируется устойчиво.

Вторая доля такта — трезвучие VI ступени. В нем у басов *соль* — VI ступень — должно интонироваться высоко, *си-бемоль* у теноров и альтов — I ступень — интонируется устойчиво, и *ре* — III ступень — у сопрано — высоко.

Третий аккорд — квартсекстаккорд I ступени. У басов *фа* должно интонироваться устойчиво, *ре* у теноров — высоко, *си-бемоль* у альтов — устойчиво, *фа* у сопрано — устойчиво.

Четвертый аккорд — субдоминантовое трезвучие IV ступени. У басов *ми-бемоль* должно интонироваться низко, у теноров *ми-бемоль* — также низко, у альтов *си-бемоль* — устойчиво, у сопрано *соль* — высоко.

Пятый аккорд является повторением четвертого. В нем принципы интонирования те же.

Шестой аккорд — секстаккорд тонического трезвучия. У басов *ре* должно интонироваться высоко, у теноров *фа* — устойчиво, у альтов *си-бемоль* — устойчиво, у сопрано *фа* — устойчиво.

Седьмой аккорд (первый аккорд второго такта) — септаккорд II ступени. У басов *до* должно интонироваться низко, у теноров *соль* — высоко, у альтов *си-бемоль* — устойчиво, у сопрано *ми-бемоль* — низко.

Восьмой аккорд — секстаккорд III ступени. У басов *фа* должно интонироваться устойчиво, у теноров *фа* также должно интонироваться устойчиво, у альтов *ля* (вводный тон) — высоко, у сопрано *ре* — высоко.

Девятый аккорд — доминантовое трезвучие V ступени. У басов и теноров *фа* должно интонироваться устойчиво, у альтов *ля* — высоко, у сопрано *до* — низко.

Десятый аккорд — тоническое трезвучие. У басов *си-бемоль*, у теноров *фа* и у альтов *си-бемоль* должны интонироваться устойчиво, у сопрано *ре* — высоко.

Одиннадцатый аккорд — также тоническое трезвучие, в котором звук *си-бемоль* у басов, *фа* у альтов и *си-бемоль* у сопрано должны интонироваться устойчиво, а звук *ре* у теноров — высоко.

Интонационный разбор приведенных образцов достаточно для того, чтобы усвоить принципы анализа хорового голоса или хоровой партитуры со стороны строя. Для разбора произведения со стороны строя, как это видно из примеров, необходимо прежде всего правильно определить тональность и гармонию данной хоровой партитуры и уже только после этого переходить к анализу мелодического — горизонтального и гармонического — вертикального строя.

Так как строй (интонирование) является одним из главных элементов хоровой звучности, необходимо, чтобы как хоровой певец, так в особенности и дирижер воспитывали в себе навык так называемой слуховой ориентации.

Дирижер должен уметь быстро разбираться в звучании хора, уметь быстро на глаз и на слух ориентироваться в хоровой партитуре. Он должен требовать от участников хора, чтобы они внимательно прислушивались и следили за интонационным соотношением своего голоса как к голосам своей партии, так и к голосам прочих партий; должен развивать у участников коллектива стремление к хорошему и в первую очередь чистому пению, так как без чистого строя —

чистого интонирования — нет хорового пения. Чистоту интонирования лучше вырабатывать у хора на средней звучности, так как очень громкое пение уменьшает слуховую чувствительность певца, и чистота интонирования в силу этой причины снижается.

Задача 1. Напишите гаммы *фа-диез минор*, *Ми мажор*, *Ми-бемоль мажор* и *фа минор* с обозначением способа правильного интонирования каждого звука.

Задача 2. Постройте в этих же гаммах (см. задачу 1) все диатонические интервалы с обозначением способов правильного их интонирования.

Задача 3. Разберите две партитуры из вашего репертуара с обозначением в них правильного интонирования всех звуков.

Задача 4. Сделайте письменный разбор со стороны строя: а) Хора поселян из оперы «Князь Игорь» А. Бородина и б) «Ой з-за гори» Леонтовича.

ГЛАВА V

ОСНОВНЫЕ ПРИЕМЫ ДИРИЖИРОВАНИЯ ХОРОМ

1. ПОНЯТИЕ О ДИРИЖИРОВАНИИ И ДИРИЖЕРСКОМ АППАРАТЕ

Дирижирование — это управление исполнением музыкального произведения. Дирижерский жест — это средство воздействия на коллектив исполнителей. Изучение дирижерского мастерства начинается обычно с приобретения основных технических навыков, с техники дирижирования.

Разберем и кратко охарактеризуем элементы дирижерского аппарата.

Руки должны быть подвижны, движения их экономны, точны, определены. Центр движения — в кисти руки.

Лицо должно быть выразительным, мимически подвижным, взгляд решительным, устремленным на исполнителей (дирижер должен знать партитуру музыкального произведения наизусть). Губы, составляющие часть артикуляционного аппарата, должны быть тренированы в дикционном отношении так, чтобы уметь беззвучно говорить.

Поза (положение корпуса) должна быть уверенной, прямой, грудь и плечи разведены. В момент дирижирования корпус не должен качаться.

Слух должен быть развитым. Дирижер обязан уметь быстро анализировать слышимое, мгновенно реагировать на неточности исполнения. Мелодический, гармонический и ритмический слух должны быть в непрерывном взаимодействии.

Следует добавить, что дирижер должен быть точным, исполнительным, требовательным в первую очередь к себе и затем уже к исполнителям.

2. РАЗМЕРЫ И ИХ ДИРИЖЕРСКИЕ СХЕМЫ

Прежде чем приступить к практическому дирижированию, необходимо изучить структуру основных размеров, употребляющихся в музыке, и их дирижерские схемы.

А. Размеры простые

К этой группе относятся размеры, имеющие в своем строении одну сильную долю и одну или две слабые, то есть размеры двух- и трехдольные.

Двухдольный размер имеет виды:

$$2/2, 2/4, 2/8, 2/16$$

Во всех случаях в такте будут две доли, из которых первая сильная, вторая слабая.

В дирижировании принято, чтобы сильная доля такта отмечалась движением руки вниз, слабая — движением руки вверх.

Отсюда дирижерская схема двухдольного размера будет иметь следующий вид:



В размере $2/2$ на каждое движение будет приходиться нота половинная — $\frac{1}{2}$

В размере $2/4$ на каждое движение будет приходиться нота четвертная — $\frac{1}{4}$

В размере $2/8$ на каждое движение будет приходиться нота восьмая — $\frac{1}{8}$

В размере $2/16$ на каждое движение будет приходиться нота шестнадцатая — $\frac{1}{16}$

Первая доля двухдольного размера начинается в нижней точке первого дирижерского движения (цифра 1) и заканчивается перед верхней точкой второго движения (цифра 2). Вторая доля, начинаясь в верхней точке (цифра 2), заканчивается перед нижней точкой схемы (цифра 1), то есть перед началом первой доли.

Каждая доля, следовательно, имеет начальную точку, протяжение и конечную точку. Каждая из этих точек совпадает в свою очередь или с конечной точкой предыдущей доли, или с начальной точкой последующей доли. Эти точки или грани


(границы) должны быть очень точны и, собственно говоря, на них опирается рисунок движений руки в дирижировании.


Эти точки (границы) следует показывать главным образом кистевыми движениями руки, независимо от того, участвует ли в формировании жеста вся рука или только ее часть.


Все, что сказано о формировании дирижерской схемы в двухдольном размере, целиком относится к формированию дирижерских схем и во всех остальных размерах. Следует добавить также, что сильная доля такта должна быть более акцентирована, нежели слабая.


Трехдольный размер имеет три доли — одну сильную и две слабые. Он имеет следующие виды:

$$\frac{3}{2}, \frac{3}{4}, \frac{3}{8}, \frac{3}{16}$$

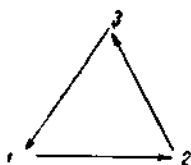
В размере $\frac{3}{2}$ на каждое движение будет приходиться нота половинная — 

В размере $\frac{3}{4}$ на каждое движение будет приходиться нота четвертная — 

В размере $\frac{3}{8}$ на каждое движение будет приходиться нота восьмая — 

В размере $\frac{3}{16}$ на каждое движение будет приходиться нота шестнадцатая — 

Дирижерская схема трехдольного размера следующая:



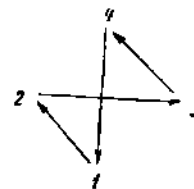
Цифры в схеме показывают начало каждой доли, стрелки обозначают движение доли. Все, что было сказано о формировании дирижерской схемы в двухдольном размере, должно быть отнесено к формированию дирижерской схемы также и в трехдольном размере.

Б. Размеры сложные

Четырехдольный размер имеет следующие виды:

$$\frac{4}{2}, \frac{4}{4}, \frac{4}{8}, \frac{4}{16}$$

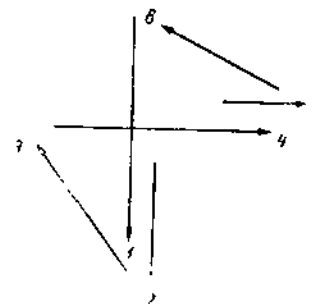
Дирижерская схема четырехдольного размера следующая:



Первая доля в четырехдольном размере — самая сильная — имеет самый большой акцент; вторая — слабая; третья — относительно сильная — имеет меньший акцент, нежели первая, и четвертая — слабая.

Шестидольный размер имеет виды: $\frac{6}{4}, \frac{6}{8}$.

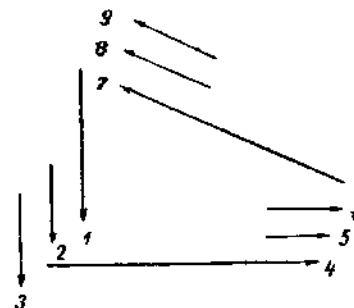
Дирижерская схема шестидольного размера следующая:



Акценты на первую и четвертую доли.

Девятидольный размер имеет виды: $\frac{9}{4}, \frac{9}{8}$.

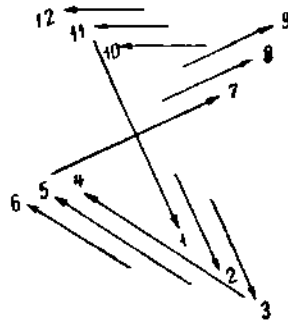
Дирижерская схема девятидольного размера:



Акценты на первую, четвертую и седьмую доли.
Двенадцатидольный размер имеет виды:

$$12/4, 12/8$$

Дирижерская схема двенадцатидольного размера:



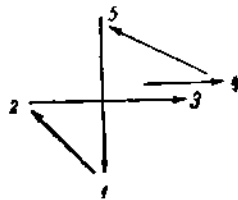
Акценты на первую, четвертую, седьмую и десятую доли.

В. Смешанные сложные размеры

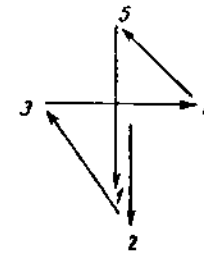
Пятидольный размер имеет две структуры —
2+3 и 3+2.

Дирижерская схема зависит от структуры размера, например:

В структуре 2+3 ($2/8+3/8=5/8$ или $2/4+3/4=5/4$) акценты приходятся на первую и третью доли, и в связи с этим дирижерская схема имеет следующий рисунок:



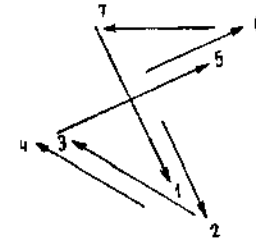
В структуре 3+2 ($3/8+2/8=5/8$ или $3/4+2/4=5/4$) акценты приходятся на первую и четвертую доли, и в связи с этим дирижерская схема имеет следующий рисунок:



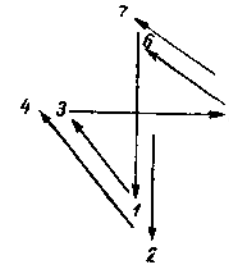
Семидольный размер может иметь следующие виды:

$$\begin{aligned} &2+2+2+1 \text{ (или } 2+2+3) \\ &2+2+1+2 \text{ (или } 2+3+2) \\ &2+1+2+2 \text{ (или } 3+2+2) \\ &1+2+2+2 \text{ (или } 3+2+2) \end{aligned}$$

При образовании дирижерской схемы единицу из трехдольного размера, входящего в состав семидольного, для большей четкости схемы обычно выделяют в особое движение; поэтому первый вид (акценты на первую, третью и пятую доли) имеет следующую дирижерскую схему:



Второй вид (акценты на первую, третью, пятую, шестую доли) имеет следующую дирижерскую схему:



Следовательно дирижерская схема семидольного размера формируется в зависимости от ритмического строения музы-

кального произведения как для размера $2/4$, так и для размера $7/8$.

Одиннадцатидольный размер представляет относительно редкое явление. Поэтому ограничимся приведением лишь структур ритма данного размера. Они следующие:

2+2+2+2+3
2+2+2+3+2
2+2+3+2+2
2+3+2+2+2
3+2+2+2+2

§ 3. ТЕМПЫ. ЗАВИСИМОСТЬ ЧИСЛА ДИРИЖЕРСКИХ ВЗМАХОВ ОТ ТЕМПА МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Темп — это скорость движения в исполнении музыкального произведения. Правильно взятый темп является необходимым условием хорошего исполнения произведения.

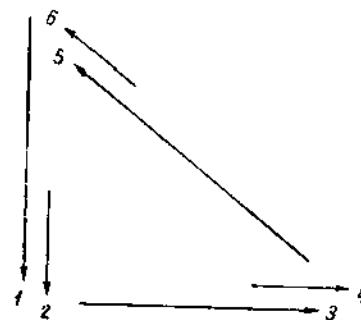
Для обозначения темпов в музыке употребляются особые термины, например, *Allegro*, *Andante* и т. д., а также метрономические¹ обозначения, указывающие на количество дирижерских взмахов в минуту. Например, $MM \downarrow = 60$ обозначает, что дирижер должен делать движения, исходя из шестидесяти движений в минуту, то есть в секунду одно движение, равное одной четверти. Указание $MM \downarrow = 120$ требует двух движений в секунду, то есть 120 движений в минуту, и т. д.

Скорость темпа в большой степени влияет на формирование дирижерской схемы. Так, в быстрых темпах временное расстояние между гранями долей настолько сближается, что вызывает необходимость сокращения числа дирижерских взмахов; и наоборот, в медленных темпах временное расстояние между гранями долей иногда настолько увеличивается, что исполнитель начинает терять «пульсацию» ритма и возникает необходимость увеличения числа дирижерских взмахов за счет так называемого дробления долей.

В связи с этим произведения быстрого темпа, написанные в трехдольном размере, часто дирижируют на «раз» (например, вальс с хором из оперы «Евгений Онегин» П. Чайковского), а произведения, написанные в шестидольном размере

¹ Метроном — это прибор в форме пирамидального ящика, имеющего часовой механизм, наружный маятник, передвигающийся по стержню, и темповую шкалу с обозначением наименования темпа и его цифрового обозначения; например, *Andante* — 60, *Allegro* — 132 и т. д. При обозначении темпа — 60 каждое движение маятника равно секунде во времени.

($6/8$ или $9/4$), очень часто дирижируют на «два». Наоборот, произведения, написанные, например, в размере $2/4$, в медленных темпах обычно дирижируются на $4/8$, а трехдольный размер в медленных темпах обычно дирижруется на шесть по следующей схеме:



§ 4. ФЕРМАТА

Фермата — это некоторое, точно не определенное увеличение длительности звука или паузы, над которыми она стоит. Обозначается фермата знаком \sim .

Фермата на звуке бывает снимаемая и неснимаемая. Снимаемая фермата обычно бывает в конце произведения на последнем звуке или аккорде. Дирижер, выдержав эту фермату нужное количество времени, заканчивает произведение. Неснимаемая фермата может быть также в конце фразы, предложения и т. д. После нее продолжается изложение музыкального материала. Окончив эту фермату, дирижер должен вновь продолжить исполнение произведения.

Неснимаемая фермата обычно находится среди музыкальной фразы, среди слова. По окончании снимаемой ферматы хор должен взять дыхание; по окончании же неснимаемой ферматы брать дыхание нельзя.

Фермата на паузе увеличивает длительность паузы. Кроме перечисленных фермат, в хоровой литературе встречаются ферматы между нотами и над тактовой чертой. Эти ферматы имеют значение небольших пауз в том месте, где они стоят.

§ 5. ПОКАЗ НАЧАЛА ИСПОЛНЕНИЯ

Одним из ответственных моментов в дирижировании является показ начала исполнения музыкального произведения, — показ вступления хора.

Рассмотрим действия дирижера, связанные с показом вступления.

Дирижер хора встает за пульт перед заранее выстроившимися группами хоровых певцов и сосредотачивает на себе их внимание, будучи сам готов к началу исполнения. Определить продолжительность этого момента во времени невозможно, но дирижер должен ясно почувствовать готовность певцов хора к началу исполнения музыкального произведения.

Установив готовность хора к началу пения, дирижер должен поднять руку или руки, на которых исполнители и фиксируют свое внимание. Момент фиксирования внимания хора на руке дирижера должен быть максимально краток.

После того, как внимание хора собрано и зафиксировано на дирижерской руке, настает момент начала исполнения, момент, требующий максимального внимания и ответственности как со стороны певцов хора, так и, особенно, со стороны дирижера.

Поднятая и на несколько мгновений неподвижная рука дирижера должна начать движение, вводящее коллектив певцов в исполнение музыкального произведения.

Это первое движение руки после фиксирования внимания хора должно показать дыхание всему или тем из его голосов, которые начинают исполнение.

Особенность, трудность и важность показа дыхания хору заключается в том, что самый показ дыхания должен быть в характере начала исполнения, то есть он должен выражать темп, динамику, характер звуковедения и все то, что содержится в себе начало исполняемого произведения. Поэтому движение на дыхание должно быть в темпе и характере начала исполнения.

Показ дыхания совершается на долю, предшествующую доле вступления.

Разберем в качестве примера Хор поселян из оперы «Князь Игорь» А. Бородина.

Размер произведения четырехдольный, темп Moderato $M.M. \text{ } \frac{4}{4} = 66$). Начинают исполнение сопрано (или, как помечено в клавире, сопрано соло). Пение женщин доносится издали, следовательно, хор должен начать тихо. Характер музыки печальный, протяжный, поэтому звуковедение должно быть типа легато. Пение начинается с первой доли такта.

Все перечисленные особенности начала данного произведения должны уже заключаться в движении показа дирижером дыхания; поэтому дирижер, подготовив к началу исполнения весь хор, а не одних сопрано, начинающих пение, дает жест дыхания партии сопрано на четвертую долю, в темпе Moderato

$\frac{4}{4} = 66$), характеризующий протяжное, печальное пение и характер звука типа легато.

Приведем другой пример. Хор народа из интродукции той же оперы Бородина «Князь Игорь» «Солнцу красному слава». Хор изложен в трехдольном ($\frac{3}{4}$) размере, начинается со второй доли в темпе Allegro moderato e maestoso — умеренно скоро и величественно, скорость по метроному $\frac{3}{4} = 126$, звучность большая — forte, энергичная, характер звука pop legato — подчеркнуто.

Все перечисленные особенности начала исполнения этого хора должны заключаться уже в первом жесте дирижера, показывающем дыхание.

Поэтому дирижер, подготовив хор к началу исполнения, дает жест дыхания на первую долю в темпе Allegro moderato e maestoso (умеренно скоро и величественно) $\frac{3}{4} = 126$, показывающий звучное, энергичное, величественное начало исполнения на ярком, подчеркнутом характере звука.

Разобрав на примерах содержание жеста, показывающего дыхание, перейдем к краткой характеристике самого показа вступления.

Показ вступления является прямым отражением того, что выражал показ дыхания. Следовательно, между показом дыхания и показом вступления существует теснейшая связь. Малейшая неточность в показе дыхания сейчас же отразится неблагоприятно на вступлении хора.

Подводя итог сказанному, можно заключить, что показ начала исполнения состоит из следующих основных моментов: сосредоточение внимания хора на дирижере, фиксирование внимания хора на руке дирижера, показ дыхания (на долю, предшествующую доле вступления) в характере вступления и показ вступления.

§ 6. ПОКАЗ ВСТУПЛЕНИЯ НА ДРОБЛЕНУЮ ДОЛЮ ТАКТА

Нередки случаи, когда вступление хора происходит не на долю такта, а на ее часть. В этом случае дирижер должен так показать дыхание, чтобы хор, почувствовав ритм произведения, сам раздробил долю вступления и нашел ее дробленную часть.

Дыхание в этом случае можно показать двумя способами.

Первый способ показа заключается в том, что дирижер делает небольшое движение на долю, предшествующую доле вступления, и затем акцентирует самую дробленную долю. Показывая предварительную долю, дирижер как бы устанавливает темп, в котором должно произойти дробление доли вступления.

Второй способ заключается в том, что дирижер без предварительного показа сразу с акцентом дает долю, которая должна быть раздроблена.

Оба способа одинаково применимы в хоровой практике. Следует лишь заметить, что второй способ показа более ответствен и требует большей опытности как дирижера, так и хора, тогда как первый способ дает большую подготовку для вступления хотя бы в отношении темпа.

Следует иметь в виду, что чем короче раздробленная часть доли, с которой начинается вступление хора, тем энергичнее и короче должен быть сделан акцент доли, которая дробится.

Вступление хора (независимо от того, происходит ли оно на долю или часть) весьма облегчается, если началу хорового пения предшествует инструментальное вступление, которое как бы вводит хор в начало исполнения музыки. Следует лишь помнить, что началу инструментального вступления к хору должна предшествовать полная готовность всех исполнителей к началу исполнения произведения.

Само собой разумеется, что дирижер хора должен управлять не только хором, но и инструментальным вступлением и заключением к хору, помня, что музыкальное произведение, написанное для хора с инструментальным сопровождением, представляет собой единое художественное целое.

§ 7. ПОКАЗ ОКОНЧАНИЯ ИСПОЛНЕНИЯ

Не меньшее значение в дирижировании имеет показ окончания исполнения. Окончание произведения должно быть одновременным у всего хора и характерным для исполняемой музыки.

Показ окончания состоит в следующем.

За некоторое время до окончания дирижер должен подготовить певцов хора к окончанию музыкального произведения, собирая к этому их особое внимание.

Продолжительность этой подготовки так же, как и продолжительность подготовки к началу исполнения, учесть невозможно. Важно лишь, чтобы к концу исполнения произведения внимание певцов хора было особенно сосредоточено на дирижере. Это по существу то же внимание, что и внимание хористов перед началом пения.

За долю до окончания дирижер должен сделать движение, подготавливающее окончание, то есть снятие звучности.

Это движение должно быть подано в характере и обязательно в темпе окончания музыки, в противном случае певцы могут не рассчитать времени прекращения подачи звука.

Между жестом, предшествующим окончанию, и жестом, показывающим окончание — снятие звучности, следовательно, существует такая же прямая зависимость, как между жестами показа дыхания и вступления.

Окончание следует делать таким образом, чтобы выдержать длительность заключительной звучности полностью. Поэтому, рассуждая теоретически, нужно, например, четверть снимать на вторую за ней долю, половинную на третью и т. д.

Это правило, однако, не всегда бывает выполнимым из-за особенностей гармонического изложения музыкального произведения, если финальный звук или аккорд хора не заканчивает произведения и за хоровым окончанием следует инструментальное заключение. Если же последний звук или аккорд хора заканчивает произведение, то это правило выдерживания длительности окончания вполне приемлемо.

В случаях несоответствия гармонии последнего момента звучания хора с последующей музыкой нужно снять хор перед началом следующей доли или, в крайнем случае, если это технически удобнее, за долю до нее.

Например, заключительный октавный унисон хора послышан из оперы «Князь Игорь» Бородина может быть снят двумя способами: окончание может быть сделано на первую долю как бы следующего такта, если хор исполняется в концерте как самостоятельное произведение; и окончание хора должно быть сделано перед первой долей следующего такта, если хор исполняется в опере, так как там вслед за ним начинается новая музыка, которая по темпу, характеру и гармонии отличается от окончания хора.

Разберем окончание хора в случае, если это произведение исполняется в концерте как отдельный номер.

Звучность хора «переходит» в последний такт. Хор «встает» на последний звук. Пение протяжное. Сила звучности уменьшается, как бы угасает. В последнем такте дирижер хора собирает на себе внимание исполнителей, мягким движением на четвертую долю делает приготовление к окончанию исполнения и на следующей доле мягким движением снимает звучность.

Другой пример: заключительный октавный унисон хора, заканчивающего пролог оперы «Князь Игорь» Бородина. Размер $\frac{3}{2}$, темп *Allegro molto* — очень скоро, $\text{♩} = 112$, звучность очень большая — *fortissimo*, сопрано берут предельный звук *до* третьей октавы, характер музыки — торжественно-победный. Октавный унисон выдерживается хором на протяжении восьми тактов с третью. Напряжение очень большое. Дирижер в восьмом такте очень быстрого темпа готовит хор к окончанию, на третью долю того же такта делает решительный жест, подготавливающий окончание, и на первую долю девятого такта сильным движением снимает звучность.

Малейшая неточность в подготовке хора к окончанию может привести к тому, что не все певцы снимут звук одновременно.

Таким образом показ окончания исполнения состоит из следующих основных моментов: сосредоточение внимания хора на дирижере, подготовка окончания исполнения (дирижерский жест в характере окончания на долю, предшествующую доле окончания) и показ окончания исполнения — снятие звучности хора.

§ 8. ПОКАЗ НЮАНСИРОВКИ И ХАРАКТЕРА ПОДАЧИ ЗВУКА

Сила звука в исполнении (динамика — нюансировка) может быть показана увеличением и уменьшением объема движений рук. Увеличение размаха движений требует увеличения силы звука, уменьшение размаха движения рук требует сокращения силы звука.

Динамические оттенки могут быть показаны также увеличением или уменьшением интенсивности дирижерского жеста без увеличения или уменьшения объема движения.

На большей звучности и дирижерский жест внешне будет более энергичен и интенсивен; на меньшей звучности — внешне менее энергичен и интенсивен.

Динамические оттенки могут показываться дирижером также комбинированным методом, то есть, если звучность хора нужно увеличить, дирижер, расширяя движения, делает их более сильными — интенсивными; если же звучность хора нужно уменьшить, дирижер, уменьшая объем движений, уменьшит и их интенсивность.

В практике хорового дирижирования используются все три способа показа динамических оттенков, но все же более предпочтительны последние два.

Характер подачи звука дирижер также показывает соответствующими движениями рук.

Основные способы ведения звука в пении — это legato — связано, staccato — отрывисто и промежуточный способ ведения звука между legato и staccato — *non legato*.

Legato требует связанного ведения звука. Отсюда ясно, что и движения рук дирижера должны выражать связанное, плавное движение с едва лишь заметными толчками в точках перемены долей. Опора движения рук при этом должна находиться в предплечье и плече.

Примером музыкального произведения, требующего исполнения legato, может служить Хор поселян из оперы «Князь Игорь» А. Бородина.

Staccato требует отрывистого ведения звука, пения, как бы прерываемого более или менее значительными паузами. Отсюда, естественно, и движения дирижера, показывающие такой способ звуковедения, должны быть четки, отрывисты и лишены протяженности. Все движения опираются на точки, грани между долями. Протяженность доли в движении

руки почти исчезает, дирижерские движения острые, кистевые.

Примером музыкального произведения, требующего такого острого, «стаккатного» исполнения, может служить мужской хор «Тише, тише» из оперы «Риголетто» Дж. Верди:

„ТИШЕ, ТИШЕ“ из оп. „РИГОЛЕТТО“

79 *Allegro* $\frac{2}{4}$ 144 *pp* *sotto voce* Дж. Верди

Non legato требует связно-отчетливого ведения звука. Это способ — промежуточный между legato и staccato. При поп legato надо петь связно, но отчетливо, делая расчленение интонаций и отдельных слогов. Пауз между звуками быть не должно, но грани должны быть отчетливы.

Отсюда ясно, что движения дирижера должны быть плавны, но отчетливы. Рука движется legato, но в моментах точек, границ между долями кисть должна делать энергичное движение, подчеркивающее граневую точку между долями.

Примером музыкального произведения, требующего исполнения поп legato может служить женский хор «Сватушка» из оперы «Русалка» А. Даргомыжского.

§ 9. РОЛЬ ПРАВОЙ И ЛЕВОЙ РУКИ

Роль правой и левой руки в технике дирижирования обычно расчленяется: правой рукой обычно показывают метроритм, левой же — нюансы, вступления и т. д.

Такое членение функций рук следует, однако, считать достаточно условным.

Все зависит от дирижерской техники и навыков. Очень часто дирижер выполняет обеими руками одинаковые движения, усиливая тем самым поставленные хору требования. Иногда же бывает достаточно лишь жеста одной руки, чтобы дирижер сделал для хора совершенно понятными свои требования и намерения.

Следовательно, дирижер может осуществлять весь процесс управления с помощью только одной правой или левой руки: его правая и левая рука могут также во время дирижирования выполнять одни и те же движения, как бы дополняя одна другую, и, наконец, правая и левая руки дирижера могут иметь самостоятельные функции в дирижировании.

Задача 1. Разберите две хоровые партитуры из исполняемого вами репертуара, обозначив в них стрелками направления дирижерских взмахов на каждую счетную долю такта, а также отметив в них все моменты вступления и окончания как общие для хора, так и для отдельных хоровых партий или солирующих голосов.

Задача 2. Определите и укажите скорость движения в тех же партитурах (см. задачу 1) цифровыми метрономическими обозначениями, пользуясь для определения секундной стрелкой карманных часов.

Задача 3. Выполните все требования задач 1 и 2 в отношении песни «Ой з-за гори» обр. Леоштовича и «Яр хмель» Гречанинова.

ГЛАВА VI

РАБОТА РУКОВОДИТЕЛЯ ХОРА НАД ПАРТИТУРОЙ ХОРОВОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

§ 1. ИЗУЧЕНИЕ ПАРТИТУРЫ ДИРИЖЕРОМ

Прежде, чем приступить к разучиванию хорового произведения с хором, дирижер должен сам хорошо изучить это музыкальное произведение.

Он должен отчетливо представить себе все этапы, которые он пройдет, работая над партитурой, от выучивания нотного и литературного текста до момента исполнения его на эстраде.

Работа дирижера над партитурой хорового произведения, следовательно, имеет два периода: первый — предварительное изучение партитуры дирижером лично и второй — разучивание данного произведения с хором.

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.

К музыкально-теоретическому анализу произведения следует переходить лишь после детального изучения его литературного текста.

Музыкально-теоретический анализ должен включать следующее: нужно сделать музыкально-тематический разбор произведения и установить связь его музыкального и литературного текстов, разобрать его музыкальную форму, ладотональный план, метр и ритм. Определить темп или темпы, подробно

познакомиться с гармонией и голосоведением, установить связи между музыкальными фразами и т. д.

После этого музыкальное произведение следует изучить с вокально-хоровой точки зрения.

Вокально-хоровой анализ должен коснуться всех сторон произведения. Сюда относится: изучение вокальных особенностей каждой партии — объем, диапазон, тессitura, степень использования каждого голоса, 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.

Словом, данная хоровая партитура должна быть разобрана настолько подробно, чтобы были предусмотрены все ее вокально-хоровые особенности.

Когда будет сделан музыкально-теоретический и вокально-настолько подробно, чтобы были предусмотрены все ее вокально-художественного исполнения произведения, продумать содержание литературного текста и его связь с музыкой, установить темпы, динамические оттенки, приемы исполнения, продумать музыкальную фразировку в связи с фразой литературного текста, определить приемы дирижирования и т. д. 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 хором.

§ 2. РАЗУЧИВАНИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ С ХОРОМ

Этот период 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, наоборот, в период технического изучения — забыть о содержании произведения. Это было бы совершенно 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.

Отсюда и роль дирижера на хоровых репетициях и его приемы дирижирования в различных фазах изучения произведения с хором не одинаковы.

В фазе технического освоения произведения в работе дирижера преобладает педагогическая сторона его деятельности. Дирижер, как хороший педагог, выучивает музыку с коллективом певцов. Поэтому и дирижирование его будет отличным от того, какое он будет применять в дальнейшем — в фазе художественной работы и в момент исполнения этого произведения на эстраде.

В фазе художественной работы у дирижера преобладает исполнительская сторона его дарования. Он, как режиссер, «ставит музыкальную пьесу». Поэтому и приемы дирижирования его будут такими, какими дирижер будет управлять исполнением произведения на эстраде.

Завершением всего сложного процесса работы над партитурой является исполнение произведения на эстраде перед аудиторией слушателей, в котором и дирижер и хоровой коллектив выступают в качестве исполнителей.

§ 3. ПРИМЕРНЫЙ ПЛАН РАБОТЫ ДИРИЖЕРА НАД ПАРТИТУРОЙ

А. Изучение партитуры дирижером

1) Анализ содержания литературного текста, на который написана музыка хорового произведения. Исторические сведения об авторах музыки и текста.

2) Анализ музыки и музыкально-теоретический разбор произведения.

Музыкальная форма, музыкальные темы, ладотональный план, метр, ритм, темпы (агогика), динамика, интерваллика, гармония, голосоведение, музыкальная фраза в связи с фразой литературного текста и т. д.

3) Анализ вокально-хоровой. Тип и вид хора — однородный, смешанный, на сколько голосов. Ансамбль. Строй (интонирование), диапазон каждой партии, степень использования каждой партии и тессitura, особенности дыхания, характер звука, вокальность текста и особенности дикции и т. д.

4) План художественного исполнения. Музыкальная фразировка и связь текста с музыкой. Приемы дирижирования.

5) Составление плана хоровых репетиций и метода их проведения.

Б. Разучивание музыкального произведения с хором

1) Вступительная беседа о композиторе, о его жизни, творчестве и данном музыкальном произведении. Краткое сообщение об авторе литературного текста.

2) Технический разбор произведения: а) раздельно по голосам каждой партией (если занятия можно организовать в разных помещениях одновременно, или занимаясь с каждой партией в специально отведенное время); б) группами: мужской и женской или сопрано с тенорами в одной группе, альты с басами в другой (такое деление зависит от фактуры произведения); в) на общем хоре по отдельным законченным музыкальным построениям (порядок прохождения партий на общем хоре также зависит от фактуры музыкального произведения).

3) Работа над строем и ансамблем.

4) Работа над дикцией. Чтение текста с хорошей артикуляцией в ритме музыки под дирижирование. Проработка отдельных построений, слогов и слов в целях выработки ясной дикции. Связь проработанного с пением.

В течение всех занятий необходимо следить за качеством звука поющих и не допускать крикливого пения. Правило — экономить голосовые средства — должно всегда иметь в виду при работе с хором, особенно в период технического разбора произведения.

В. Работа с хором в художественном плане

1) Художественная обработка произведения. Разбор с хором содержания литературного текста в целях осознания художественных задач в исполнении.

2) Установление плана художественного исполнения на основе синтеза содержания литературного и музыкального текстов: динамические оттенки, темп (темпы), характер звука, нюансировка отдельных партий, звуковое равновесие, музыкальная фразировка в целом.

3) Генеральные репетиции (не менее двух) и исполнение разученного произведения на эстраде.

Задача 1. Разберите партитуры двух хоровых произведений, намеченных вами к разучиванию с хором, и опишите процесс вашей личной предварительной подготовки, как

дирижера. Описание должно содержать: а) анализ литературного текста; б) музыкально-теоретический разбор партитур; в) вокально-хоровой разбор партитур; г) план художественного исполнения произведения.

Задача 2. Составьте план репетиционных занятий по разучиванию намеченных вами к исполнению хоровых произведений (см. задачу 1) с подробным указанием содержания каждой из репетиций.

Задача 3. Заведите дневник хоровых занятий по разучиванию намеченных по задаче 1 произведений, занесите в него весь процесс выполнения намеченного плана. Когда произведения будут готовы к исполнению их на эстраде, сопоставьте данные предварительного плана и дневника. Установите расхождения в них и объясните их причину.

ПРИЛОЖЕНИЕ

ПРИМЕРНЫЙ ПЛАН РАБОТЫ НАД ХОРОМ
«АХ ТЫ, СВЕТ ЛЮДМИЛА» ИЗ ФИНАЛА ОПЕРЫ
«РУСЛАН И ЛЮДМИЛА» М. ГЛИНКИ

80 Andante ♩ = 60

Two systems of piano accompaniment for the first system. The first system is marked *mf* and the second system continues the accompaniment. The music is in 3/4 time and features a steady accompaniment with some melodic lines in the right hand.

Andantino ♩ = 76

Vocal parts and piano accompaniment for the second system. The vocal parts are for Soprano (C.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The piano accompaniment continues from the first system. The lyrics are: "Ах, ты свет, Людмила! Про-бу-дись, Ах, ты свет, княж-на, про-бу-дись, Ах, свет, Люд-ми-ла! Ты про-бу-".

5

Vocal parts and piano accompaniment for the third system. The lyrics are: "про-си-ся! Ах! За-чем вы, о-чи го-лу- про-си-сь! Ах! За-чем вы, о-чи го-лу- -ди-ся! Ах! За-чем вы,". The piano accompaniment continues with a steady accompaniment.

10

Vocal parts and piano accompaniment for the fourth system. The lyrics are: ".бы-е, звездочкой па-ду-чей на за-ре ру- .бы-е, звез-доч-ной па-дучей на за-". The piano accompaniment continues with a steady accompaniment.

- ми - чом ватоску на го - ре ра.ио ва.ха.
 - ре ру.м.и.ч.ом на г.ос.ку на го.ре ла - ка.

15
 . ти. д.и.сь? Ах, ты свет, Люд.ми.ла! Про.бу. д.и.сь.
 . ти. д.и.сь?

20
 про.ли.ся! Ах! За - чем вы, о.чи го.лу.
 Ах! За - чем вы, о.чи го.лу

25
 - бы е, звез.доч.кой па. ду. чей
 - бы . е, звез доч кой па ду. чей

ма за-ри-ру-ми-ной на тос-ку ма

30

го-ре равно за-ка-ти-лись?

35

Го-ре нам! Скорб-ный час!

40

Кто прер-вет

45

есть чудный? Как дивно,

как долго спят князья?

Перед разучиванием данного музыкального произведения дирижер должен, основательно подготовившись к этому, ознакомить хоровой коллектив с содержанием литературного текста хора, рассказать содержание всей оперы, а также о месте и роли в ней разучиваемого отрывка.

Этому нелишне предпослать краткие биографические сведения об авторе поэмы — А. С. Пушкине и об авторе оперы — М. И. Глинке, а также о значении первого в истории русской литературы, а второго в истории русской музыки.

Это сообщение, краткое, но живое и красочное, послужит как бы введенным к предстоящей работе над отрывком из оперы величайшего русского композитора.

Вступительное слово, заключающее изложение содержания хора, должно быть завершено проигрыванием всей музыки его на рояле по возможности с пением одной из основных партий этого произведения, в данном случае партии сопрано, которой композитором поручена главная мелодическая линия — тема.

Перед игрой и пением этого произведения необходимо также рассказать коллективу, что началу хора предшествует двенадцатитактное инструментальное вступление в тональности *ре минор*, в размере $\frac{2}{4}$, в темпе *Andante* ($\text{♩} = 60$) и что это инструментальное оркестровое вступление заканчивается неустойчиво на доминанте с ферматой на паузе. Только после этого вступления начинает петь смешанный четырехголосный хор, главная тональность которого та же — *ре минор*, размер $\frac{2}{4}$, темп *Andantino* ($\text{♩} = 76$), то есть скорость движения пения хора несколько большая, нежели скорость движения инструментального вступления¹.

Исполнив этот отрывок перед хоровым коллективом, нужно обратить его внимание на то, что с 17-го такта начинается как бы повторение того, что было сначала, но лишь с небольшим изменением, и что это изменение идет за счет исполнения мелодии местами в более высоких регистрах. Начиная же с 33-го такта, главный музыкальный материал излагается в оркестре (на фортепиано), хор же исполняет в унисон отдельные реплики-возгласы.

Следует также обратить внимание коллектива и на то, что большая все время звучность хора доходит в конце произве-

¹ Можно рассказать коллективу также и о том, какие инструменты оркестра исполняют вступление: первый аккорд (1-й такт) играют смычковые инструменты, второй (2-й такт) — медные духовые, третий аккорд (3-й такт) — деревянные духовые. Пятый, шестой, седьмой такты инструменты оркестра чередуются в таком же порядке лишь на аккордах субдоминантовой гармонии, а такты 9, 10 и 11-й и начало 12-го такта также в гармонии доминанты.

дения до fortissimo. В заключение можно еще раз проиграть и пропеть разучиваемое хоровое произведение и сделать опрос коллектива с тем, чтобы выяснить, насколько им понятно все то, что было рассказано и продемонстрировано.

После этого можно приступить к разучиванию с хором музыки и текста данного отрывка из оперы (предполагается, что дирижер предварительно хорошо изучил партитуру хора и ему ясна форма, тональный и гармонический план произведения, известно, где главное и второстепенное, какие голоса партитуры между собой более связаны и т. д. и т. п.).

В разучиваемом произведении первое законченное построение длится 16 тактов. Следующее, также законченное построение, имеющее много общего с первым, простирается также 16 тактов, то есть начинается с 17-го и оканчивается 32-м тактом.

Каждое из этих построений имеет форму периода совершенно одинаковой конструкции, напоминающей форму куплета народнопесенного склада.

Третье построение, совершенно непохожее на первые два в хоровом отношении, имеет полное сходство с ними по форме. Это построение имеет форму периода-куплета, длится 16 тактов, и главная музыкальная тема проходит полностью в нижних голосах оркестра (в левой руке фортепианного переложения). Если сравнить партию сопрано первого куплета и партию нижних голосов инструментов или фортепиано третьего куплета, можно обнаружить буквальное повторение басами оркестра третьего куплета темы сопрано первого куплета.

Таким образом, музыкальная форма этого хорового отрывка будет следующей:

Тональность *ре минор*. Размер $2/4$. Инструментальное вступление — *Andante*, $\text{♩} = 60$ — 12 тактов. Хор — *Andantino*, $\text{♩} = 76$ — 48 тактов, из которых: первый куплет — период 16 тактов; второй куплет — период 16 тактов; третий куплет — период 16 тактов¹.

Таким образом каждое законченное построение имеет 16 тактов и образует форму периода-куплета. Теперь период-куплет надо разделить на составляющие его части с тем, чтобы выяснить, где хору можно брать дыхание и, следовательно, можно делать остановки при разучивании. Нетрудно убедиться, что все изложение членится на двутакты, между ко-

¹ В опере третьим проведением темы (в оркестре) сцена не заканчивается; далее главная тема проходит в оркестре еще дважды, и на ее фоне дается речитатив Светозара и Фарлафа. Этим сцена на данном тематическом материале завершается, и далее следует новый музыкальный материал. Таким образом в опере конструкция музыкальной формы этой сцены такова: вступление — 12 тактов, хор 16 т.+16 т.+16 т., солисты — 16+16, всего — 80 тактов.

торами несомненно имеются разделительные цезуры. Наиболее законченными в начале первого куплета будут четыре такта, содержащие в себе два одинаковых двутакта.

Такты 5, 6, 7, 8-й изложенные в *Фа мажоре* (параллель главной тональности — *ре минор*) имеют новое содержание. Их можно объединить в следующий четырехтакт. С такта 10-го по 16-й включительно та же повторность двутактовых построений.

Следует обратить внимание на одновременную разделительную цезуру, а следовательно и одновременное подновление дыхания у хора после 4-го такта. В дальнейшем же дыхание у женской группы голосов будет несколько позже, нежели у группы мужских голосов. Следовательно, при разучивании можно проработать с хором первые четыре такта, а затем следующие четыре такта. Начиная же с 9-го такта, в силу повторности одного и того же мелодического рисунка, следует выучить хоровые партии до конца периода.

При анализе хоровой партитуры с точки зрения использования хоровых голосов не трудно убедиться, что за исключением 7-го и 8-го тактов женские голоса образуют как бы одну группу движения, а мужские голоса — другую.

В 7-м и 8-м тактах это изложение нарушается таким образом, что первую группу движения образуют сопрано, альты и тенора, а вторую группу — басы.

Исходя из данной фактуры, можно определить и метод разучивания хоровых голосов, объединяя женские голоса в одну группу, мужские голоса — в другую, за исключением 7-го и 8-го тактов, которые, однако, не являются решающими в выборе метода объединения хоровых голосов.

Итак, изучению подлежат первые четыре такта.

Выучивается сначала партия сопрано как ведущая главный тематический материал. Затем за ней проходит партия альтов, исполняющая ту же тему в нижнюю терцию. Затем партии сопрано и альтов объединяются для совместного пения.

В мужской группе вначале лучше выучить партию басов как имеющую наиболее определенную линию.

Можно также объединить с партией басов женские голоса.

Партия теноров поет первые четыре такта на одном звуке *ля* и, следовательно, не представляет труда для выучивания. Небольшое затруднение встретится лишь в том, что произношение текста у теноров будет не одновременным по сравнению с женскими голосами (см. первые четыре такта хоровой партитуры). Объединением всех четырех голосов заканчивается разучивание первого четырехтакта.

Следующие четыре такта выучиваются несколько иным методом, а именно: басы добавляются к общей звучности в

последнюю очередь, и включению их в пение предшествует объединение сопрано, альтов и теноров.

В этом четырехтакте особое внимание необходимо обратить на 7-й такт партии басов, где у них встречается так называемое паузирование — особый вид стаккатного пения.

Начиная с 9-го такта, разделительная цезура у группы женских и мужских голосов не одновременна, — в женском хоре она несколько запаздывает по сравнению с хором мужским из-за своеобразной синкопы, делающей разделительную цезуру еле уловимой и поэтому технически трудно выполнимой (см. первый период, начиная с 9-го такта). Про такие места в хоровой практике говорят: «женскому хору трудно, — негде брать дыхание».

Пройдя тщательно сопрановую партию до конца первого периода с указанием и проработкой особенностей дыхания, следует с теми же приемами выучить альтовую партию и затем их объединить. Тенора и басы, как имеющие одинаковую форму движения, выученные порознь, в свою очередь объединяются.

При разучивании партии мужских голосов следует обратить особое внимание и особенно тщательно проработать интонационные ходы *си-бемоль — си-бикар — ля* у теноров и *соль — соль-диез — ля* у басов в девятом, десятом, одиннадцатом, двенадцатом, тринадцатом и четырнадцатом тактах. Особенное внимание в этих интонационных ходах следует обратить на звуки *си-бемоль — си-бикар — ля* у теноров.

Выучив мужскую группу, ее следует объединить с женской и после этого пропеть с начала до конца весь первый период.

Второй куплет выучивается таким же методом, как и первый. Имеющиеся в нем особенности следующие.

Первый четырехтакт второго куплета в отличие от первого куплета исполняется одним женским хором, причем сопрано исполняют партию альтов первого куплета на октаву выше, а альты исполняют партию сопрано первого куплета; так что вместо движения параллельными терциями будет движение параллельными секстами (двойной контрапункт октавы).

В следующем четырехтакте (такты 21—24) применена одна форма подтекстовки — одновременное произношение текста. Поэтому разучивание этих тактов легче, нежели соответствующих тактов первого куплета. Если разучить эти четыре такта отдельно, то вначале целесообразнее объединить сопрано с басами, а затем уже присоединить и остальные голоса.

Начиная с 25-го такта наблюдаются те же парные группы — группа женских голосов и группа мужских голосов, каждая из которых имеет одну форму движения. Выучив по голосам

каждую из них, можно их объединить в одно общее целое. При разучивании следует обратить внимание на партию сопрано, которая в 28-м такте делает на одном слоге скачок вверх на десиму (редкий случай в хоровой литературе), представляющий значительную трудность.

Следует обратить внимание также на небольшое изменение в партии теноров в тактах 21—24, где тенора выдерживают один звук.

Небольшое изменение имеет и партия басов, начиная с 28-го такта, где у них вместо последования звуков: *ля, фа, ре* встречается проходящий звук *соль-бикар*, то есть последование звуков: *ля, соль, фа, ре*.

Все остальные особенности и трудности интонационного изложения во втором куплете те же, что и в первом.

Как было сказано выше, основной музыкальный материал в третьем куплете изложен в оркестре, у хора же отдельные реплики-возгласы: «Горе нам», «Скорбный час» и т. д. Эти реплики изложены так называемым октавным унисоном, и поэтому выучивать их нужно сразу всем хором. Наибольшую трудность для разучивания представляют первые две реплики из-за вступления хора на синкопированную четверть после паузы восьмой на первую долю такта. Эти две реплики нужно особенно тщательно проработать, ориентируя хор, как и во всех дальнейших вступлениях, на тему, проводимую в нижних голосах фортепиано.

Следует обратить внимание на такты 39—40, где партия альтов, дублируя сопрано, помещена в очень высоком регистре. Партию альтов в этом месте можно выпустить, тем более, что у аналогичной партии мужского хора — басов — паузы.

Следует также обратить особое внимание на 44-й такт. В нем трудность представляет октавный ход на слова «дивно». Трудность заключается в том, что опорный слог слова «дивно» — «див» звучит в относительно низком регистре, тогда как легкий слог «но» звучит в относительно высоком регистре, и, хотя ход в голосах здесь сделан на чистую октаву, все же возможны интонационные неточности из-за краткости (одна восьмая) верхнего звука.

Третий куплет, представляющий хоровой речитатив, следует разучивать, заставляя хор внимательно слушать главную тему, проходящую в нижних голосах фортепиано.

Как было сказано, такты 34—37 очень трудны из-за синкопированного изложения реплик хора. Здесь надо приучить хор самостоятельно дробить первую долю такта с тем, чтобы получить ритмически правильное вступление на вторую восьмую первой доли.

Выучив третий куплет, следует соединить все три куплета, не проигрывая пока вступление к хору.

В течение всей репетиционной работы необходимо обращать внимание на строй, на чистоту интонирования. Кроме указанных в 9—10-м и аналогичных им тактах интонаций теноров и басов, где у первых должно быть высоко исполнено *си-бикар*, а у вторых *соль-диез*, нужно все время обращать внимание на высокое исполнение звуков *ми* — вторая ступень *ре минор*, *до-диез* — седьмая ступень — вводный тон гармонического *ре минора*, а также на устойчиво высокое исполнение звуков *ре* и *ля* — первой и пятой ступени *ре минора*.

В *фа-мажорных* эпизодах (такты 5—8, 21—24, 39) надо следить за высоким интонированием звуков *ля* — третья ступень и *ми* — седьмая ступень — вводный тон *Фа мажора*.

Все эти особенности интонирования должны быть объяснены хору. Перед хористами надо поставить задачу — внимательно относиться к интонации и слушать как свою, так и прочие партии.

Пение на первоначальных занятиях не должно быть громким. Громкое пение снижает слуховую чувствительность и, следовательно, дурно влияет на качество интонации.

При разучивании отдельных партий необходимо, чтобы хористы их предварительно внимательно прослушивали. Для этого прежде, чем разучивать партию, ее нужно несколько раз проиграть и пропеть. Пение и игра должны быть спокойными, четкими, ясными. Требуя от певцов хорошего ритма, интонации и дикции в пении, дирижер должен эти требования поставить прежде всего перед самим собой и сам в первую очередь их выполнять.

Для проработки и укрепления ритма и дикции весьма полезно коллективно прочитать текст в ритме музыки. Например, так:

81

С. Ах, ты свет, Людмила! Пробудись, проснись!

А. Ах, ты свет, княжна, пробудись, проснись!

Т. Ах, ты свет, княжна, пробудись, проснись!

Б. Ах, свет Людмила! Ты пробудись!

Ф. Ах, свет Людмила! Ты пробудись!

С. Ах! За чем вы, о чем голубые

А. Ах! За чем вы, о чем голубые

Т. Ах! За чем вы, о чем голубые

Б. Ах! За чем вы, о чем голубые

Ф. Ах! За чем вы, о чем голубые

В ритме, под музыку изучаемого произведения, хор выразительно читает его текст, тщательно обращая внимание на дикцию. Читать текст нужно под дирижирование руководителя хора или самих хористов, вслушиваясь в ритм сопровождающей их музыки. Те хоровые голоса, у которых в нотах встречаются паузы, должны выполнять их. Например: в тактах 17—20 поют женские голоса, мужской же хор молчит, у него паузы. При коллективном чтении этого места читать будут сопрано и альты, а тенора и басы должны молчать. С 21-го же такта «вступают» в коллективное чтение также и мужские голоса.

С 17-го ТАКТА

82

С. Ах, ты свет, Людмила! Пробудись, проснись! Ах! За чем вы!

А. Ах, ты свет, Людмила! Пробудись, проснись! Ах! За чем вы!

Т. Ах, ты свет, Людмила! Пробудись, проснись! Ах! За чем вы!

Б. Ах, ты свет, Людмила! Пробудись, проснись! Ах! За чем вы!

Ф. Ах, ты свет, Людмила! Пробудись, проснись! Ах! За чем вы!

Такое чтение, если оно ритмично и ясно в дикционном отношении, очень укрепляет хор и в ритме, и в дикции, и в знании порядка вступления голосов, а также помогает запомнить и текст.

По окончании изучения нотного и музыкального текста начинается работа над художественной обработкой произведения.

Необходимо вновь вспомнить содержание оперы и место в ней разучиваемого отрывка, вспомнить музыкально-тематический анализ, чтобы определить, где главное, где второстепенное, и найти способ выражения содержания в пении.

В изучаемом хоре представлен момент оплакивания — причитания народа над спящей Людмилой. Эти оплакивания в данном произведении очень типичны, характерны, жизненны. Музыкальные интонации близки к интонациям человеческой речи. Пение громкое, начинающееся в относительно низких регистрах, переходящее во втором куплете в более высокие регистры, наконец, в третьем куплете сливается на *fortissimo* в октавный унисон хорового речитатива.

Тема проходит сначала у сопрано, дублируемых альтами в нижнюю терцию. Во втором куплете изложение тематического материала переносится вначале в более высокие регистры по сравнению с первым куплетом (такты 17—20), далее изложение близко к изложению аналогичного материала в первом куплете (такты 21—28) и снова женский хор поет в относительно высоких регистрах. Содержание текста выражает скорбь, плач народа над спящей Людмилой.

Характеристика содержания и анализ изложения музыкального материала дают возможность сделать некоторые общие выводы, касающиеся плана художественного исполнения.

Эти общие выводы следующие: а) звучность хора от *forte* до *fortissimo*; б) на первом плане мелодико-тематический материал, проходящий неизменно у сопрано, большей частью дублируемый в нижнюю терцию или сексту альтами (за исключением тактов 5—6, 21—23, где партия сопрано дублируется в нижнюю терцию басами); в) первые два куплета исполняются на значительной звучности в пределах *forte*, третий куплет, изложенный хоровым октавным унисоном, исполняется на *fortissimo*.

Дирижировать исполнением разбираемого отрывка следует на $\frac{2}{4}$, небольшими, сдержанными движениями, тщательно показывая вступления хору во всех репликах третьего куплета и особенно в тактах 34 и 36, где, хорошо подготовив хор к вступлению, надо сделать отчетливые акценты на первую долю. Это даст возможность хору сделать точное дробление первой доли и энергично вступить на синкопированную вторую восьмую с нюансом *fortissimo*.

В заключение необходимо сказать, что выучивание произведения с хором представляет сложный процесс, требующий от дирижера художественной инициативы, большой любви к делу и тщательной, хорошо продуманной предваритель-

ной подготовки. Нельзя разучивать произведение, заставляя хор бесконечно повторять одни и те же места. Надо так построить занятия, особенно в начальный период, чтобы певцы сознательно воспринимали предлагаемое им к усвоению. Нужно помнить, что у каждого хорового певца помимо голоса имеется музыкальный слух; музыкальная память, любовь к музыке и художественная инициатива, которые могут и должны сыграть большую роль в репетиционной работе.

Поэтому следует максимально экономить голосовые средства певцов, нужно больше наигрывать, напевать, объяснять. Уже одно это может обеспечить минимум той культуры в хоровых занятиях, которой так часто недостает в хоровой работе.

ХОРОВЫЕ ПАРТИТУРЫ, РЕКОМЕНДУЕМЫЕ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ С ХОРОМ¹

Захаров В. «Вышли девушки весной на лужок».

Леонтович М. «Ой з-за гори».

Лядов А. «Ты не стой, колодезь».

Лядов А. «Выходили красны девицы».

Бородин А. «Хор поселян на оперы «Князь Игорь».

Гречанинов А. «Яр хмель».

¹ Для практической самостоятельной работы с хором могут быть также использованы помещенные в тексте учебника хоровые партитуры: 1. Н. Р. Корсаков. «Ты взошла, солнце красное»; 2. М. Глинка. «Ах, ты, свет Людмила» из оперы «Руслан и Людмила».

ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ КО ВТОРОМУ ИЗДАНИЮ	2
--	---

Глава I

ТИПЫ ХОРА — ОДНОРОДНЫЕ И СМЕШАННЫЕ И ВИДЫ ХОРА — ОДНОГОЛОСНЫЕ, ДВУХ-, ТРЕХ-, ЧЕТЫРЕХ- И МНОГОГОЛОСНЫЕ

§ 1. Однородный и смешанный хор. Хоровая партия	3
§ 2. Разделение — <i>divisi</i> — хороших партий	4
§ 3. Состав однородных хоров	4
А. Детский хор	4
Б. Женский хор	6
В. Мужской хор	12
§ 4. Смешанный хор	18
А. Неполный состав смешанного хора	18
Б. Удвоения голосов в смешанном хоре	19
В. Возможности смешанного хора в связи с разделением голосов	21
§ 5. Количественный состав хора	22
А. Наименьший состав хоровой партии	22
Б. Средний и большой состав смешанного хора	24
§ 6. Различные виды хоров	24

Глава II

ХОРОВЫЕ ПАРТИИ И СОСТАВЛЯЮЩИЕ ИХ ГОЛОСА

§ 1. Диапазон хоровой партии	25
А. Группа детских голосов—дисканты, альты	25
Б. Группа женских голосов—сопрано, альты	26

В. Группа мужских голосов—тенора, баритоны, басы, окта- висты	31
§ 2. Диапазон однородных и смешанных хоров	36
§ 3. Отбор голосов в хор и технические упражнения с хором	37
§ 4. Дикция	41

Глава III

АНСАМБЛЬ ХОРА

§ 1. Общее понятие об ансамбле. Ансамбль партии и ансамбль хора	42
§ 2. Ансамбль и его зависимость от тесситурных условий	42
§ 3. Ансамбль и его зависимость от фактуры музыкального произ- ведения	46

Глава IV

ХОРОВОЙ СТРОЙ

§ 1. Понятие о хоровом строе	55
§ 2. Приемы правильного интонирования интервалов	55
§ 3. Приемы правильного интонирования звуков в мажорном и минорном ладах	57
А. Мажорный лад	58
Б. Минорный лад	60
§ 4. Интонирование в созвучиях	62
§ 5. Зависимость интонаций от фактуры хорового произведения	63
§ 6. Примерный анализ по строю хоровых произведений и практи- ческие замечания	63

Глава V

ОСНОВНЫЕ ПРИЕМЫ ДИРИЖИРОВАНИЯ ХОРОМ

§ 1. Понятие о дирижировании и дирижерском аппарате	68
§ 2. Размеры и их дирижерские схемы	69
А. Размеры простые	69
Б. Размеры сложные	70
В. Смешанные сложные размеры	72
§ 3. Темпы. Зависимость числа дирижерских взмахов от темпа музыкального произведения	74
§ 4. Фермата	75
§ 5. Показ начала исполнения	75
§ 6. Показ вступления на дробленную долю такта	77
§ 7. Показ окончания исполнения	78
§ 8. Показ нюансировки и характера подачи звука	80
§ 9. Роль правой и левой руки	82

Глава VI

РАБОТА РУКОВОДИТЕЛЯ ХОРА
НАД ПАРТИТУРОЙ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

§ 1. Изучение партитуры дирижером	83
§ 2. Разучивание музыкального произведения с хором	84
§ 3. Примерный план работы дирижера над партитурой	85
А. Изучение партитуры дирижером	85
Б. Разучивание музыкального произведения с хором	86
В. Работа с хором в художественном плане	86

ПРИЛОЖЕНИЕ

Примерный план работы над хором «Ах ты, свет Людмила», из финала оперы «Руслан и Людмила» М. Глинки	88
--	----