

# КОРОВАДЖЕНІЕ

УЧЕБНОЕ ПОСОВІЕ





**КУРСКАЯ ЕПАРХИЯ  
КУРСКАЯ ПРАВОСЛАВНАЯ ДУХОВНАЯ СЕМИНАРИЯ  
Регентская школа**

*Протоиерей Александр Лобанов*

# « Х О Р О В Е Д Е Н И Е »

**УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ**

КУРСК - 2007

## **ОТ АВТОРА**

Данное издание не является монографией, в нём обобщается ценный практический опыт известных хоровых дирижеров и педагогов, освещаются теоретические вопросы деятельности хорового коллектива. Издание также знакомит читателя с широким кругом вопросов организационно-творческой работы хора. Даются практические советы и рекомендации по методике обучения хористов пению, выразительным средствам исполнения.

Предлагаемая работа рассматривается автором как учебное пособие для студентов дирижерско-хоровых отделений средних и высших учебных заведений, методическое пособие для преподавателей хоровых дисциплин и практическое руководство для хормейстеров и участников хоров.



# І. Краткая история развития хорового искусства в России.

## О предмете «Хороведение».

**Хороведение** – это специальный предмет, изучающий типы и виды хоров, состав хоровых партий, элементы хоровой звучности (ансамбль, строй и т. д.) и другие средства художественной выразительности, репетиционный процесс, организационные вопросы.

Курс хороведения первым стал вести П.Г. Чесноков, давший и название этому предмету (первое издание книги П.Г. Чеснокова «Хор и управление им» вышло в 1940г.) – книга переиздавалась три раза. П.Г. Чесноков – русский хоровой дирижер, композитор, профессор Московской консерватории с 1920 года. Окончил Синодальное училище и Московскую консерваторию. До революции был видным регентом, учителем школьного пения.

## Некоторые исторические и теоретические сведения о Богослужбном пении Русской Православной Церкви.\*

История Богослужбного пения Русской Православной Церкви разделяется на *две эпохи*:

I. Эпоха господства одноголосного (*унисонного*) богослужбного пения, не испытывающего на себе западных светских влияний (*до середины 17-го века, 1652-1654гг*).

II. Господство многоголосного хорового пения по западному, часто светскому образцу (*с середины 17-го века – по н.в.*).

В свою очередь *каждая эпоха разделяется на 4 периода*.

### **Первая:**

1. “**Предначальный**” – до конца 10-го – начала 11-го века. Не имеет письменных памятников.

2. **Период кондакарного пения.** Судя по письменным памятникам, в употреблении параллельно *два*, в корне различных вида пения, имеющих соответствующие виды нотации – кондакарное и столповое. Характерно “выпевание” полугласных Ъ и Ь, произносимых и в разговорной речи. – от начала 11-го до конца 13-го – начала 14-го века.

3. **Период господства одного столбового-знаменного пения.** Вместо константинопольских порядков начинают преобладать богослужбные порядки святоградско-святогорские (*иерусалимо-афонские*), – от начала 14-го до 16-го века.

---

\* Главы из книги: И.А.Гарднер. “Богослужбное пение Русской Православной Церкви” /Сущность. Система. История/ МДА, Сергиев Посад, 1998 (*Печатается с сокращениями*)

4. **Период раннего русского многоголосия.** Характеризуется появлением новых безлинейных нотаций и соответствующих им родов или видов пения – путного и демественного, существующих рядом с господствующим столповым. Эти роды богослужебного пения не обязательно должны были исполняться монодически. Становятся известны некоторые школы церковных певцов и организованные коллективы их. Появляются первые “азбуки” столповой нотации. Расцвета этот период достигает в конце 16-го века, а в середине 17-го века как-то сразу обрывается, заканчивая собой первую эпоху.

Вторую эпоху, *эпоху светского западного хорового стиля*, также можно разделить на четыре периода:

1. **Период украинско-польского влияния**, период расцвета **партесного\*** пения и заимствованного от протестантского хора и им вдохновленного “кантового” стиля. Начиная с этого периода, богослужебное пение перестает пониматься как одна из форм самого богослужения и начинает рассматриваться как **музыка**, вносимая в храм, – от второй половины 17-го века до второй четверти (*или немного больше*) 18-го века включительно.

2. **Период итальянского влияния**, особенно итальянской вокальной полифонии. Продолжается сравнительно недолго – от середины 18-го века до первой трети 19-го века.

3. **Период влияния (и господства) немецкой музыки**, Петербургский. Романтика и поэтические настроения в сильной степени окрашивают настроение (*эмоциональный элемент!*) в церковном пении. Время регламентации церковного пения в России светской властью. Руководство общим направлением хорового церковного пения, включая сюда и стилистические направления, находится в это время всецело в руках директора С.-Петербургской Императорской Придворной Певческой Капеллы. Этот период начинается со второй четверти 19-го века и в начале 20-го века переходит в четвертый период.

4. **Московский период.** Начавшись с исходом 19-го века, продолжается и сейчас. Характеризуется исканием новых путей для освобождения богослужебного пения от чуждых влияний и заимствований. Это знаменовало возвращение к своеобразным, исконно русским, уставным напевам и применение к ним последних достижений русской композиторской техники в соединении с особенностями русского народного чутья и духа.\* Ведущее значение в этом периоде переходит от Петербурга с его Капеллой к Москве, к Московскому Синодальному хору с его училищем церковного пения, московской школе (*или группе*) духовных композиторов. Характерная черта этого периода – возвращение к каноническим древним Роспевам (*особенно к знаменному роспеву*) и

---

\* *Партесное пение* есть многоголосное хоровое пение, в котором различные голосовые группы – партии, образуют хоровой ансамбль. Этот род пения был принесен на Московскую Русь в середине 17-го века украинскими певцами. В первоначальном своем значении название “партесное пение” прилагается теперь только к хоровым произведениям в специфическом украинско-польском стиле 17–18-го веков

\* Закономерность и своеобразные правила русского народного многоголосного пения изложил А.Д.Кастальский в книге “Особенности русской музыкальной системы”. Москва, 1923

искание новых путей для многоголосной хоровой обработки этих распевов, которая не коренилась во втискивании знаменных мелодий в гармонию немецкого хора. К моменту революции 1917-го года русское богослужебно-хоровое искусство и церковно-певческая культура достигли своего высшего развития. Политические события 1917-го и последующих годов прервали дальнейшее развитие богослужебно-певческой культуры русской церкви и церковно-певческого хорового искусства в каком бы то ни было объеме и вызвали прекращение передачи богослужебно-певческой традиции.

## Начало становления хорового искусства на Руси.

Хоровое пение одна из наиболее широких и общедоступных форм художественной деятельности людей. Русское песенное хоровое искусство имеет многовековую традицию. Песни были разными по содержанию:

- Былинные
- Исторические
- Военные
- Лирические
- Календарные и т. д.

Хоровое творческое исполнительство в нашей стране развивалось в нескольких направлениях:

- крестьянское и городское;
- бытовое пение;
- любительские хоры;
- школьное пение;
- профессиональное искусство – церковное и светское.

Колыбелью русского профессионального хорового искусства является Киевская Русь. Начало профессионального хорового пения восходит к эпохе расцвета Киевской Руси: утверждение на Руси христианства (988). Хоровое исполнительство развивалось по двум направлениям: по линии народного пения и линии профессионализма, зародившегося в православной церкви. Основой церковного пения (XI-XV вв.) длительное время был **знаменный распев**. Знаменный распев был одноголосным (монодическим), строго диатоничным, основанном на системе восьми гласов (ладов) и не имел музыкального сопровождения в отличие от католической. Назван по способу записи знаками-знаменами (крюками). Каждый крюк (до 70) обозначал от одного до нескольких звуков различной высоты и ритма. Ритм обычно определялся текстом. В XVI в. появляется многоголосие. Вначале это было трехголосие. Основу составлял знаменный распев, который поручался среднему голосу. Назывался средний голос «путь»; пели «путники». Верхний голос назывался «верх», пели «вершники», нижний – «низ», пели «нижники». Партии писались над текстом в несколько строк, поэтому пение называлось «строчным». Крюковая запись не давала точного определения высоты, поэтому строчное пение во второй половине XIX в. заменено партесным. Партесное пение возникло на Украине, крюковое письмо заменено современной нотацией. Вместо деления голосов на «путников», «вершников», «нижников» появляются 4 хоровых партии с европейскими названиями: дискант, альт, тенор и бас. Руководитель головщик был заменен на регента.



Теоретические основы партесного пения изложены в Мусикийской музыкальной грамматике Дилецкого - первом музыкальном учебнике на Руси.

В XII-XIV вв. профессиональное хоровое искусство активно развивается в стольных городах удельных княжеств - Киеве, Новгороде, Пскове, Чернигове, Владимире, Суздале.

С образованием централизованного русского государства в XIV-XVI вв. (Иван III Калита) центр профессиональной хоровой культуры перемещается в Москву.

В 1479г. при Иване Грозном создан первый русский хор светского направления - хор государевых певчих дьяков. В 1703 году «Хор Государевых певчих дьяконов» переведен Петром I из Москвы в Петербург. Хор стал носить название «Придворных хор». С 1753г. стал называться «Придворной певческой капеллой». До 18 века хор состоял из мужских голосов (тенора, басы). В начале 18 века хор пополнился дискантами и альтами (мальчиками). Женские голоса введены в хор в 1920 году.

## **Рост светской музыкальной культуры на рубеже XVII-XIX вв.** **Частные хоры в России.**

На рубеже XVII-XVIII вв. усиливается светская тенденция в русской хоровой музыке. XVIII век, начавшийся в России Петровскими реформами, вошел в историю государства как эпоха больших общественных и культурных преобразований. Церковное пение уже не устраивало музыкальные потребности двора.

Важнейшим достижением петровской эпохи стало распространение светских песен «кантов». В 30-е – 40-е годы широко распространяются музыкальные ансамбли с аккомпанементом, представляющим собой переложение романсов на 2-3 голоса (Варламов, Алябьев, Гурилев). Основным жанром XVIII века становится опера. Основоположителем этого жанра был Василий Алексеевич Пашкевич; его первая опера – «Санкт – Петербургский гостиный двор» (1792г.). С началом царствования Елизаветы возникают многочисленные театрализованные «прологи» и торжественные канты, возникающие в обстановке пышного придворного церемониала. В эпоху царствования Екатерины возникают оратории и кантаты, посвященные блистательным победам Румянцева, Суворова.

Одним из ведущих композиторов XVIII в. был Бортнянский (1751-1825гг.). Наиболее яркий его жанр – духовный концерт, тесно связанный с народными истоками. Например, в концерте №6 исполняется народная песня «Вдоль по улице метелица метет». Популярны концерты Титова (1650-1710гг.), Березовского (1745-1777гг.), Давыдова, Веделя (1767-1810гг.), Дегтярева (1766-1813гг.). Основным музыкальным учреждением, учебным заведением по-прежнему остается Придворная певческая капелла. Некоторое время она была заброшена (Елизаветинские времена), число голосов сократилось, упало качество. Но потребность в музыкантах для пышных царских праздников возрастала. В 1737 году, по указанию царицы Анны Ивановны, в Глухове создана певческая школа для музыкально-одаренных детей. Благодаря этой школе и пополнялось количество певцов в Капелле. С 40-х по 90-е годы число певчих в Придворной певческой капелле доходило до 100 человек.

К выдающимся явлениям русской музыкальной культуры конца XVIII в. следует отнести крепостные оперные театры и певческие капеллы. Наряду с театрами

Воронцовых, Юсуповых, соперничавших с лучшими театрами Европы, громкой славой пользовались театр и капелла графа Шереметьева в его подмосковных имениях Кусково и Останкино.

Параллельно с хором государевых певчих дьяков был создан хор Патриарших певчих (в 1589г.). Хор был сугубо церковным, обслуживал Кремлевский Успенский собор. В 1721г. хор был переименован в синодальный (синод - высший орган церковной власти). Многие годы он оставался на уровне рядовых церковных хоров и только в 1886 году, когда хор возглавил Василий Орлов, резко возросла культура этого коллектива. Впоследствии им стал руководить ученик Орлова – Н.М. Данилин (1910-1916 гг.) в 1916 году хор прекращает свое существование. В 1886 году при синодальном хоре создается синодальное училище. Наивысшего профессионального уровня достигает училище при Смоленском, Орлове и Кастаньском. Хор синодального училища становится пропагандистом русского хорового искусства. Хоровые произведения Танеева, Чеснокова, Аренского впервые исполнялись хором синодального училища под руководством Орлова. Воспитанниками училища были Данилин, Климов, Чесноков, Голованов, Степанов.

## Хоровая культура конца XIX - начала XX века.

В хоровой музыке предреволюционной эпохи нашли отражение черты народной активности. Наступает эпоха глубоких философских раздумий. Философская проблематика повлекла за собой монументальность жанров. Одним из ведущих жанров в хоровой музыке становится кантата (лирико-эпического, лирико-философского, лирико-драматического типа, баллады). Кантата сближается с симфонической музыкой (Рахманинов кантата-симфония «Колокола»).

Развитие философской линии в кантатах связано с постановкой проблем смысла жизни, призвания человека, одухотворенности природы, значения вековых духовных традиций, например, кантата Танеева «По прочтении псалма», лирико-драматическая кантата Рахманинова «Весна».

Конец XIX в. и начало XX в. дает целую плеяду композиторов хоровой музыки. Танеев – хоровая музыка только свет... Рахманинов: «Литургия», «Всенощная», «Колокола», «Весна». Произведения этих композиторов впервые звучали в хоре синодального училища. Взлет исполнительского мастерства хора связан с именами таких хоровых дирижеров как: Василий Сергеевич Орлов(1856-1907гг.), Николай Михайлович Данилин (1878-1945гг.), который был достойным учеником Смоленского и Орлова.

Иное направление было у придворной певческой капеллы, чья деятельность находилась под бдительным вниманием церковных властей. С приходом в капеллу Балакирева и Римского-Корсакова оживилась профессиональная и педагогическая работа. Открываются оркестровые классы. В 1902г. в капелле начал педагогическую деятельность выдающийся хоровой дирижер Михаил Григорьевич Климов (1881-1937гг.). В советское время капелла переименована в «*хоровую академию*». Климов – воспитанник синодального училища и Петербургской консерватории по теории музыки и дирижированию.

После революции 1905 года в области хоровой культуры прекратили существование почти все любительские хоры, кроме хора Архангельского. Организацию хорового дела приходилось создавать почти заново. Огромную роль

сыграли выдающиеся русские дирижеры: Кастальский, Александров, Данилин, Чесноков, Свешников.

Рождение нового вида пения связано было с организацией **Краснознаменного ансамбля песни и пляски Советской армии** в 1928 году Александром Васильевичем Александровым (1883-1946), окончил регентские классы Санкт-Петербургской Придворной певческой капеллы и Московскую консерваторию. С 1988 года дирижером ансамбля является Агафонников .

В 1942 году организован **Академический Русский хор** А. В. Свешниковым (1890-1980) и был его руководителем по 1980 год. В настоящее время руководителем Большого академического хора России является профессор И. Раевский.

В 1919 году хор Юхова (организован в 1900 году) преобразован в **первый Государственный большой хор**, а 1942г. стал называться **Республиканская академическая хоровая капелла**. С 1958 года по 1973 хором руководил А.Юрлов. А.Юрлов – русский хоровой дирижер, ученик Свешникова. После его смерти капелла стала носить его имя. Юрлов стал первым исполнителем русской духовной музыки. В настоящее время капеллой руководит С. Гусев.

Продолжает работу старейший хор в Ленинграде – **Государственная академическая капелла им. Глинки**; художественный руководитель – В.Чернушенко.

В 1957 году организован **Государственный Московский хор** под управлением Вл.Соколова (1908-1988), им создана книга по хороведению «Работа с хором». В настоящее время руководит хором А.Кожевников.

В 1911 году создан народный хор под руководством Г.М.Пятницкого. В настоящее время это **Государственный академический русский народный хор им. Пятницкого**.

В 1938 году создан Северный народный хор.

В 1942 году создан Воронежский народный хор.

В 1944 году создан Уральский народный хор.

В 70-е годы стали популярны камерные составы хоров: Ленинградский, Новосибирский, Московский.

Первым профессиональным камерным хором стал **Московский камерный хор**, созданный В.Мининым в 1974 году, которым он и руководит до настоящего времени. В 1980 году был организован **Государственный камерный хор Министерства культуры** под руководством Полянского. В настоящее время – это «**Симфоническая капелла**» России – руководитель В.Полянский.

## II. Хороведение.

### Хор, типы и виды хоров.

Слово «*хор*» - греческого происхождения («*хорос*» - толпа) - собирательное понятие, включающее в себя песни, танец, декламацию. Не случайно корень - хор - сохранился в названиях многих танцев мира, например: «хора» (молдавский); «хоро» (болгарский); «хота» (испанский); «хоруми» (грузинский); «хоровод» (славянский).

Понятие "*хор*" употребляется в различных значениях:

1. Хором называется коллективное (хоровое) **исполнение** музыкальных произведений.
2. Хором называется **коллектив**, исполняющий вокальную музыку.
3. Хором называется **произведение**, предназначенное для исполнения хорovým коллективом.
4. «Хорами» называется **место**, где располагается хор.

В хороведческой литературе определение понятия «хор» впервые дал П.Г.Чесноков в своей книге "Хор и управление им":

*«Хор – это коллектив поющих, в звучании которого есть точно выверенный строй, уравновешенный ансамбль и ярко выраженные художественные нюансы.»*

Но в этом определении ничего не сказано о целях и задачах хорового коллектива. Наиболее точно определение-обобщение "хора" дал В.И. Краснощеков:

*«Хор – это вокальный исполнительский коллектив, который как музыкальный инструмент, представляет собой ансамбль вокальных унисонов, который средствами своего искусства правдиво, художественно, полноценно раскрывает содержание и форму исполняемых произведений, а своей творческой деятельностью способствует идейно-эстетическому воспитанию народных масс...»*

Хороведение на современном этапе рассматривает определение хора значительно шире:

1. Хор как музыкальная организация представляет собой **вокально-исполнительский коллектив**, объединённый и организованный творческими целями и задачами. Важным принципом является коллективное начало.
2. Хор является большим по количеству участников вокальным ансамблем, состоящим из хоровых партий. Основой каждой хоровой партии служит унисон, который предполагает полную слитность всех вокально-хоровых компонентов исполнения – звукообразования, интонации, тембра, динамики, ритма, дикции. Таким образом, раскрывается ещё одно составляющее часть понятия хор – **ансамбль вокальных унисонов**.
3. Пение хора всегда выражено различными формами музицирования – без сопровождения (*a cappella*) и с сопровождением; интонирование и ансамблирование в хоре – это основные условия профессионально грамотной работы с хором. Хор как **вокальный инструмент**, состоящий из множества вокальных голосов, требует к себе постоянного и систематического внимания хормейстера в настройке и интонировании на протяжении всего периода работы – от распевания до концертного выступления. Настройка и интонирование хора

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

4. **Органическое объединение музыкального и поэтического начал.** Наряду с проблемами ансамбля и строя среди них выделяются следующие: вокальная протяжённость слова, имеющего смысл и образное наполнение, правильность литературного произношения в момент пения, решение задач музыкально-литературной интерпретации. Основной структурной единицей хора является хоровая партия, объединяющая певцов, имеющих родственные по тембру и близкие по диапазону голоса. Наименьшее количество голосов партий 3 человека, т.е. в хоре малом не менее 12 человек.

В хоровом пении принято различать два основных направления – *академическое* и *народное*, характеризующиеся качественными различиями в манерах исполнения.

**Академическая манера пения** опирается на законы, принципы, выработанные высшими научно-музыкальными учебными заведениями – академиями.

**Народная манера пения** опирается на местные певческие традиции. Этим определяется разнообразие составов и манеры исполнения народных хоров.

По профилю исполнительской деятельности хоровые коллективы именуется:

**Хоровая капелла** – высококвалифицированный хоровой коллектив большого состава, способный исполнить любые произведения, включая *a cappella* (без сопровождения). Название «капелла» хор получил от места, где размещались певчие; в средние века капеллой назывались католическая часовня и придел в церкви. Впоследствии это название закрепилось за хором. Первоначально капеллы были только вокальными, без участия инструментов. С тех пор многоголосное пение без инструментального сопровождения, в котором основное внимание обращалось на певучесть и самостоятельность голосов, на гармоничность общего звучания, стали называть пением *a cappella*.

**Камерный хор** – высококвалифицированный хор среднего состава. (30-40 человек). Это профессионально обученные певцы, которые сочетают качества солиста-вокалиста и хорового певца. Камерные коллективы способны исполнять сложные произведения, обладают особой тонкостью, динамической и ритмической гибкостью.

**Оперный хор** – хор, сочетающий хоровое исполнение со сценическим действием. Существует в составах оперных и музыкальных театров. Численность 25-40 человек. В ведущих оперных театрах – до 100 певцов, как например, в Большом театре.

**Ансамбль песни и пляски** – соединение различных жанров – хорового пения, инструментальной музыки и хореографии. Армейские ансамбли песни и пляски были организованы во многих воинских частях. Первый Красноармейский ансамбль песни и пляски возник в 1928 г. под управлением Ал. Александрова. В настоящее время именуется «Дважды Краснознаменный ансамбль песни и пляски Российской

Армии им. А.В. Александрова». В его составе мужской хор, группа солистов-вокалистов, оркестровая и танцевальная группа.

**Учебный хор** – хор-лаборатория средних и высших музыкальных учебных заведений. Основные задачи хора: знакомство с вокально-хоровым репертуаром, развитие индивидуальных певческих навыков, активное изучение приемов и навыков практической работы с хором. Состав хоров зависит от особенностей данного учреждения. Хоры могут быть больших и малых составов, т.е. курсовые, сводные, однородные и смешанные, камерные.

**Хоровые студии.** С конца 1950 г. создаются детские хоровые студии, которые стали массовым явлением в организации хорового воспитания детей. В студиях могли функционировать несколько хоров – старший, средний, младший и дошкольный. Студийные программы обучения предусматривали уроки сольфеджио, музыкальной литературы, музыкального инструмента и были равноценны программам детских музыкальных школ. Известны студии «Пионерия», «Весна».

**Самодетельный хор** – хор любителей хоровой музыки.

По количественному составу певцов хоры бывают:

- малые – 12-24 человек;
- средние – 24-60 человек;
- большие – от 60 и больше.

Хоровые коллективы подразделяются на **типы и виды**.

**Тип хора** определяется составом певческих голосов.

Существует 2 типа хоров:

1. **однородный**, состоящий из одной группы голосов (детский, женский и мужской);
2. **смешанный**, объединяющий певческие голоса различных групп.

Соединение детского и женского хоров смешанного звучания не образуют, т.к. не вносят ничего нового в диапазон и характер звучания хора. Существуют **неполные смешанные составы**: С,А+Т; Т,Б+А, реже С,А+Б; Т,Б+С - они являются разновидностью смешанного состава, а также хор юношеского состава – С,А+мужские голоса.

**Вид хора** определяется количеством хоровых партий. (В нотной записи хоровые партии объединяются общей скобкой - **акколадой**, которая образует нотную систему партитурной записи).

Существуют произведения для хора самых разных составов – одноголосные, двух-, трех-, четырехголосные и более. Каждая хоровая партия может делиться на 2, 3 голоса и более. Такое разделение называется **divisi**.

**Divisi** бывает *временное* и *постоянное*. **Временное** – деление партии на короткий промежуток времени. **Постоянное** – деление от начала до конца. При постоянном **divisi** меняется вид хора.

Благодаря постоянному **divisi**, а также благодаря соединению различных типов (смешанного и детского), хоровые коллективы могут делиться на двойные, тройные и четыреххорные.

## Певческий голос.

Певческий голос должен обладать рядом качеств, которых речевой голос может и не иметь. К ним относятся:

1. Устойчивость интонации – зависит от слуха, природной музыкальности и хорошей координации слухового и голосового аппаратов.
2. Достаточно большой диапазон. Диапазон – звуковой объем голоса или инструмента от самого низкого звука до самого высокого. Профессиональный певец должен обладать голосом, имеющим диапазон не менее 2-х октав. Самодельному певцу достаточно иметь 1,5 октавы (или хотя бы 1 октаву).
3. Красивый тембр (окраска звука). Основные черты тембра не меняются со времени мутации, однако, природный тембр у начинающего певца выявляется не сразу. Зависит это от правильной вокальной работы.
4. Сила звучания. Сильный, большой голос необходим оперному певцу (солисту). Хоровому певцу большой голос не обязателен (могут появиться сложности в выстраивании ансамбля - будет выделяться над другими голосами).
5. Выносливость голоса – зависит от умения певца пользоваться дыханием, от певческого опыта, от технической оснащенности, от его физического состояния.

## История классификации голосов.

Певческие голоса делятся на три группы: *детские, женские и мужские*. В практику с давних времен вошли 4 категории голосов: *сопрано (дискант), альт, тенор, бас*. Такая классификация дошла до нас с XII-XIII веков и связана она с возникновением многоголосия, где основную мелодию *cantus firmus* (напр. знаменный распев), чаще всего поручали высокому мужскому голосу *тенору* ("удерживать", "направлять"). Самый высокий мальчишеский голос назывался *дискантом* ("*дис*"-приставка, "*кантус*"-пение – *приставное пение*), обозначал уклоняющийся от основного напева голос. Средний между дискантом и тенором назывался *альтом* (высокий по отношению к тенору). Ниже тенора пел *бас* ("*basso*" - низкий).

С введением в XVII – XVIII веках в хоре женских голосов дискант был заменен женским голосом сопрано ("*sopra*" - над, сверху). Название альтовой партии осталось и за женскими голосами. В дальнейшем появились два промежуточных голоса: между сопрано и альтом – *меццо-сопрано*, между тенором и басом – *баритон*. Низкий женский голос стал называться *контральто*.

В конце XIX – начале XX веков в вокально-хоровой практике появляются новые определения голосов, связанные с характеристикой голоса по тембру (лирический, драматический и др.).

Все голоса делятся на:

1. *Колоратурное сопрано;*
2. *Лирико-колоратурное сопрано;*
3. *Лирическое сопрано;*
4. *Лирико-драматическое сопрано;*
5. *Драматическое сопрано;*
6. *Меццо-сопрано;*

7. *Контральто;*
8. *Тенор альтино;*
9. *Тенор лирический;*
10. *Тенор драматический;*
11. *Баритон лирический;*
12. *Баритон драматический;*
13. *Бас-кантанта (высокий, лирический);*
14. *Бас драматический;*
15. *Бас центральный;*
16. *Бас-профундо (бас-октава).*

## Характеристика женских голосов.

Женский голос формируется к 18-19 годам. Женские голоса делятся на сопрано и альт.

**Сопрано** – самый высокий женский, (также дискант) голос. Партия сопрано характеризуется высоким, подвижным, лёгким и светлым звучанием. Грудное звучание для партии сопрано не характерно. Чаще всего ей поручается исполнение ведущей мелодии произведения.

Партия **альтов** отличается более низким, плотным, насыщенным звучанием. Эта партия чаще всего выполняет роль второго голоса или нижнего подголоска.

Женский голос имеет 3 регистра (диапазон делится на 3 части).

**Регистр** – часть диапазона, объединённая единством тембра и звучания в том или ином **резонаторе** (усилитель звука). Регистры носят наименование соответственно тем резонаторам, которыми пользуется певец при пении в той или иной части диапазона. Так, высокие звуки диапазона называются *верхним*, или *головным*, *регистром*. Низкие звуки - *нижним*, или *грудным регистром*. Существует ещё *микстовый* (смешанный) *регистр*, в котором певец пользуется одновременно головным и грудным резонаторами при пении звуков в середине своего диапазона.

Так нижний регистр у *сопрано* от  $c^1$  до  $e^1$ ; средний -  $f^1-e^2$ ; верхний -  $f^2-h^2$  (и выше...).

Соответственно регистрам, сопрано имеет **переходные звуки** (неудобные для пения):  $e^1-f^1$ ;  $e^2-f^2$ .

**Зона примарного звучания** (самые удобные звуки для пения):  $g-d^2$ . В старинных партитурах партия сопрано записывалась в сопрановом ключе ( $c^1$  на 1-ой линейке нотного стана), сейчас - в скрипичном.

Нижний регистр у *альта* от  $f$  до  $h$ ; средний -  $c^1-h^1$ ; верхний -  $c^2-f^2$ . Переходные звуки -  $h-c^1$ ,  $h^1-c^2$ . Зона примарного звучания -  $d^1-a^1$ .

**Высотное положение партии по отношению к диапазону называется тесситурой** (длительное пребывание партии в том или ином регистре). Принято различать три вида тесситуры: высокую, среднюю, низкую. Значительная часть партитуры хорового произведения обычно помещена в средней, наиболее удобной для пения, тесситуре.

**Колоратурное сопрано** – самый высокий женский голос, яркий, изящный, лёгкий, виртуозный, особенно в верхнем регистре (в нижнем регистре звучит слабо, тускло), со специфической инструментальной окраской, напоминающий флейту пикколо.



Общий диапазон –  $d^1-f^3$

Рабочий диапазон –  $f^1-d^3$

Лирико-колоратурное сопрано по диапазону приближается к колоратурному, а по тембру имеет много общего с лирическим сопрано, поэтому исполняет партии, как колоратурного сопрано, так и лирического.

Лирическое сопрано – голос светлый, серебристый, тёплый, нежный, мягкий на всём диапазоне, достаточно виртуозный.

Общий диапазон –  $c^1-c^3$

Рабочий диапазон –  $e^1-h^2$

Лирико-драматическое сопрано – лирический голос, более насыщенного грудного тембра, способный к пению как лирических, так и драматических партий. По диапазону приближается к лирическому, а по тембру имеет много общего с драматическим сопрано.

Драматическое сопрано – голос плотный, сильный, драматически насыщенный, характерен хорошо развитый грудной регистр, в котором голос звучит сочно, ярко. В среднем и головном регистре голос звучит звонко, достаточно мощно, в верхнем регистре очень напряженный. На низких нотах напоминает меццо-сопрановое звучание.

Общий диапазон –  $c^1-c^3$

Рабочий диапазон –  $d^1-a^2$

Меццо-сопрано – (*mezzo* - средний) женский голос, относится к группе альтов. Для меццо-сопрано характерны полнота звучания в среднем регистре, наличие нижнего грудного регистра. Голос густой, насыщенный, как и драм. сопрано, в верхнем регистре очень напряженный.

Общий диапазон –  $a^1-a^2$

Рабочий диапазон –  $h-g^2$

В старинной литературе партии меццо-сопрано записывались в меццо-сопрановом ключе ( $c^1$  на второй линейке нотного стана).

Контральто – самый низкий женский голос. Наиболее характерные и выразительные регистры – грудной и отчасти средний ( $f - a^1$ ). Верхние звуки у контральто ( $h^1 - e^2$ ) бывают иногда несколько резки. Голос густой, плотный по тембру, мало подвижный и встречается редко.

Общий диапазон –  $e-f^2$

Рабочий диапазон –  $f-d^2$

## Характеристика мужских голосов.

Мужской голос формируется к 21 году (низкие голоса вплоть до 25 лет). Мужские голоса делятся на тенор и бас. Партии теноров присуще подвижное, лёгкое звучание. Но голоса этой партии в тоже время отличаются твёрдостью и силой. В смешанном хоре тенор – средний голос партитуры, но иногда он выполняет роль ведущей партии, исполняя мелодию самостоятельно или вместе с сопрано. В старинных партитурах партия тенора записывалась в теноровом ключе ( $c^1$  на 3-ой линейке нотного стана). Сейчас она записывается в скрипичном ключе, а звучит октавой ниже. Иногда она нотируется в басовом ключе и в этом случае звучит так, как написано.

Партия **басов** обычно является фундаментом хора, его основой. Она характеризуется силой, мощью; в тоже время ей присуща и мягкость звучания. В случае разделения партии на два голоса группа, исполняющая верхний голос, называется **баритоны**.

Диапазон мужских голосов делится на 2 регистра.

Переходные звуки у теноров  $e^1$ - $fis^1$ , у баритонов  $es^1$ - $e^1$ , у басов  $c^1$ - $d^1$ . Зона примарного звучания у тенора  $g$ - $d^1$ , у низких голосов  $d$ - $a$ .

**Тенор-альтино** – самый высокий мужской голос, легкий, виртуозный, обладает светлым тембром. В нижнем регистре – беззвучный, слабый, в верхнем – яркий, но не очень сильный, с развитым фальцетным звучанием.

Общий диапазон –  $e$ - $e^2$

Рабочий диапазон –  $f$ - $d^2$

**Лирический тенор** – высокий мужской голос, мягкий, нежный, теплый, достаточно виртуозный.

Общий диапазон –  $c$ - $c^2$

Рабочий диапазон –  $e$ - $h^1$

**Драматический тенор** – голос сильный, героический, для которого характерны мощь, мужество, решительность. Драматичность звучания голоса усиливается по направлению к верхнему регистру.

Общий диапазон –  $c$ - $c^2$

Рабочий диапазон –  $d$ - $a^1$

**Лирический баритон** (“баритонос” - тяжело звучащий). Баритон – мужской голос, средний по высоте между тенором и басом. Соединяет силу и величавость баса с блеском и подвижностью тенора. Лирический баритон по мягкости, лёгкости приближается к тенору, поэтому может заменяться II тенором.

Общий диапазон –  $A$ - $g^1$

Рабочий диапазон –  $B$ - $f^1$

**Драматический баритон** более мужественный и сильный. Имеет одинаковый диапазон и похожий тембр с лирическим басом, поэтому в оперной литературе они взаимозаменяемы.

**Лирический бас**. Для высоких басов характерны сила и мощь на верхних звуках, и более слабое звучание низких звуков.

Общий диапазон –  $G$ - $f^1$

Рабочий диапазон –  $A$ - $e^1$

**Драматический бас**.

Общий диапазон –  $E$ - $e^1$

Рабочий диапазон –  $F$ - $d^1$

**Центральный бас**. Отличается глубоким, полным звучанием в низком регистре и напряженным в верхнем.

Общий диапазон –  $C$ - $c^1$

Рабочий диапазон –  $E$ - $h$

**Бас-профундо** (бас октава)

Общий диапазон –  $G_1$ - $c^1$

Рабочий диапазон –  $A_1$ - $f$

Этот хоровой голос в операх не имеет сольных партий, используется только в хорах, в октаву с басами.

Специфической особенностью мужского голоса является фальцетный звук, в народном пении называется “*фистулькой*”. **Фальцет** – высокий регистр голоса, в котором используется только головное резонирование, голосовые связки при этом смыкаются не полностью и вибрируют не всей массой, а только краями. Вследствие частого применения в хоре (особенно в мужском) высокой тесситурой, важно умение теноров пользоваться фальцетом и микстом.

**Микст** (от лат. – смешанный) – регистр певческого голоса, переходный между грудным и головным (фальцет). У теноров звуки 1-ой октавы должны быть микстовыми. Микст является основой для формирования верхней части диапазона теноровой партии в хоре. У мужских голосов верхний натуральный регистр формируется на основе фальцета. Фальцетный звук характеризуется малой силой и светлым, прозрачным тембром. В самодеятельных хорах, где певцы не всегда умеют хорошо соединять натуральные регистры, фальцет активно используется при формировании верхней части диапазона голоса. Однако переход от грудного регистра на фальцет требует правильной тренировки. При умелой опоре фальцета на дыхание звучание голоса становится более ярким, увеличивается сила звука. Соединение фальцета с грудным регистром еще больше усиливает звук, придает тембру большую плотность. Такое звучание голоса называется микстом. Этот певческий прием, требует освоения навыка прикрытия звука. Микстом пользуются и певцы-солисты, обладающие легким, светлым, небольшим по силе голосом. Фальцет и микст активно употребляются у средних и низких мужских голосов, особенно при исполнении высоких звуков на тихих нюансах.

## **Характеристика хоровых партий.**

При создании профессионального хорового коллектива необходимо учитывать диапазон, тембр и силу голосов. Для хора необходимы все голоса, кроме колоратурного сопрано (не вводится в состав хора ввиду специфического тембра).

В состав партии **I сопрано** входят 2-3 лирико-колоратурных, остальные – лирические сопрано.

Партию **II сопрано** составляют драматические сопрано.

**I альт** – меццо-сопрано.

**II альт** – низкое меццо- сопрано и контральто.

**I тенор** – 1-2 тенора-альтино, остальные – лирические тенора.

**II тенор** – драматические тенора.

**I бас** – баритон и лирические басы.

**II бас** – драматические и центральные басы, басы-профундо.

Общий диапазон партий сопрано –  $c^1-c^3$

Рабочий диапазон –  $e^1-h^2$

Общий диапазон партий альтов –  $f-f^2$

Рабочий диапазон –  $g-e^2$

Общий диапазон теноровых партий –  $c-c^2$

Рабочий диапазон –  $e-h^1$

Общий диапазон басовых партий –  $D-f^1$

Рабочий диапазон –  $G-d^1$

## Расположение хора и хоровых партий на сцене.

Звучание хорового коллектива зависит не только от количественного и качественного состава голосов, но и от расположения хора на сцене (или каком-либо другом месте). Большое влияние на звучание хора оказывают акустические условия сцены и зала. Хор малого состава небольшой силы звучания должен располагаться ближе к авансцене (ближе к залу, к слушателю). Хор большого состава, с большей силой звучания, должен располагаться глубже (дальше от слушателя). Каждый хормейстер должен знать акустические особенности сцены (помещения), на которой предстоит петь. Желательно провести там генеральную репетицию. Чтобы проверить акустику помещения, можно прийти туда вдвоём (хотя лучше всем хором). Один на сцене, в качестве исполнителя, другой - в зале - слушатель. Путём проб пения первым в разных точках сцены, другой - слушатель - выбирает наилучший результат качества звука. В том месте, откуда звук доносился более естественно и ярко, и необходимо расставлять хор.

При расположении хора на сцене нужно учитывать три условия:

1. подача звука в зал;
2. взаимослышимость партий;
3. общение дирижера с хором.

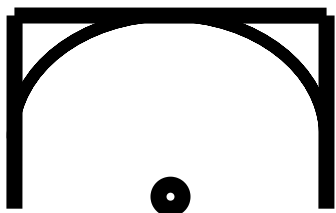
В практике хорового пения существуют такие основные схемы расположения хора:

### 1. по прямой;



при этом обеспечивается подача звука в зал, но нарушается взаимослышимость партий и ухудшается общение дирижера с хором.

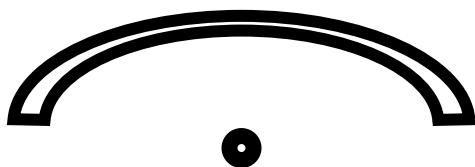
### 2. подковообразно или П-образно;



при этом хорошая взаимослышимость партий, но нарушается подача звука в зал и ухудшается общение дирижера с хором. Такое расположение характерно для народных хоров.

### 3. веерообразно;

такое расположение хора обеспечивает все три условия и является самой предпочтительной.



### 4. антифонно («антифон» - противозвучание).

такой способ расположения хора возможен при делении состава на две группы, или на два хора. При этом создаётся необычный акустический эффект объёмного стерео звучания.



## Расстановка хоровых партий.

При расстановке хора принято женские хоровые партии располагать впереди, т.к. они обычно исполняют основные мелодические линии. Можно расположить хор и наоборот: мужские партии впереди, женские сзади, т.к. низкие частоты несутся в зал медленнее высоких.

Слева от дирижера обычно расположены высокие голоса (*С.* и *Т.*), справа - низкие (*А.* и *Б.*). Это традиционно связано с расположением инструментов в оркестре (скрипки слева...). Но бывает и наоборот.

С. А.      А. С.      Т. Б.      Б. Т.  
Т. Б.      Б. Т.      С. А.      А. С.

Встречается и такая расстановка хора:

Б. Т.  
С. А.

Такое расположение партий, благодаря тембральному различию помогает дирижеру рельефней их слышать.

При расположении однородных хоров обычно применяется:

Сп. Ап.      Тп. Бп.  
Сг. Аг.      Тг. Бг.

Трёхголосные хоры:

II I III                      II                      I  
I III                      I III                      II III

Зависит расположение хоровых партий от количественного и качественного состава хора.

Если есть *divisi* в смешанном хоре, то расположение следующее:

Тп. Тг. Бп. Бг.  
Сп. Сг. Ап. Аг.

Низкие басы-профундо (октависты), обычно ставят в центр хора, чтобы их звук был слышней и лучше доносился в зал.

В последнее время широкое распространение получило расположение хора «квартетами»:

**С.А.Т.Б. С.А.Т.Б. С.А.Т.Б. С.А.Т.Б. С.А.Т.Б.**

Такое расположение возможно только в профессиональном хоре, т.к. создаёт определённые трудности в управлении хором дирижера. К тому же, каждый певец должен вести свою партию самостоятельно, не имея возможности слышать других певцов своей партии.

Для выработки хорошей звучности (ансамбля) у хора необходимо, чтобы каждая вокальная группа (как и каждый певец) имела своё постоянное место.

## **Основные элементы вокально–хоровой техники** **(вокально–хоровые навыки).**

Хоровое пение - это большой, упорный, кропотливый труд, в основе которого лежит работа над вокально-хоровыми навыками. **Вокальный навык** - это комплекс автоматических действий различных частей голосового аппарата, подчиненных воле певца и его исполнительским желанием.

Навыки делятся на ***вокальные*** и ***хоровые***.

### **К вокальным навыкам относятся:**

1. Певческая установка;
2. Дыхание;
3. Звукообразование;
4. Дикция;
5. Интонация;
6. Чувство темпа, ритма, динамики;

### **К хоровым навыкам относятся:**

1. Строй;
2. Ансамбль.

## **Певческая установка.**

Правильная вокальная работа, удобное дыхание, звукообразование возможно только при правильной певческой установке. Во время пения нужно следить за положением корпуса и головы поющих. **Певческая установка** – это положение, которое певец должен принять перед началом фонации (звукоизвлечения) и во время пения. Правильное положение корпуса положительно влияет на голосообразование. Академическую манеру пения отличает певческая установка, при которой не должно возникать мышечной скованности или излишней напряженности в любой части человеческого организма. Положение корпуса должно быть естественным, свободным, ровным как сидя, так и стоя. Голову держать прямо, не напряженно. Чрезмерно поднятая или опущенная голова способствует зажатию шейных мышц, а, следовательно, и голосового аппарата. Чтобы этого не произошло, дирижер должен стоять на таком расстоянии от хора, чтобы его было удобно видеть всем поющим. Руки певца должны быть опущены вдоль корпуса или лежать на коленях, опора должна быть равномерная на обе ноги. При положении сидя не следует класть ногу на ногу, так как это стесняет дыхание. А.Архангельский говорил: «Сидите прямо, не сгибайтесь, не разваливайтесь, от ровного сидения увеличивается объем легких». Нужно следить за тем, чтобы была выпрямлена спина и хорошо прогнут поясничный отдел позвоночника. Диафрагма своими веерообразными идущими мышечными пучками прикрепляется к верхним поясничным позвонкам, которые являются опорой для данного органа при его сокращении. Рот в пении является «раструбом», посредством которого вокальный звук получает свое направление, поэтому основное положение рта должно быть широким, открытым. Рот следует открывать свободно и округло - растянутасть губ приводит к появлению «белого», открытого звука, а зажатая нижняя челюсть просто не допустима. Небо служит важным резонатором. Благодаря приподнятому небу происходит формирование округлого звука (небо –

своего рода сферический «купол»). За певческой установкой хормейстеру нужно следить постоянно и постоянно напоминать о ней певцам хора.

## **Певческое дыхание.**

Голосовой аппарат человека по своим функциям делится на 3 части:

1. дыхательная;
2. звукообразующая;
3. артикулярно–резонаторная;

Основой вокально-хоровой техники является правильное дыхание.

***Искусство пения – это искусство дыхания.***

Певческое дыхание отличается от жизненного тем, что жизненное дыхание рефлекторно, а певческое управляемо центральной нервной системой (особенно процесс выдоха). Если при жизненном дыхании вдох и выдох приблизительно равны, то при певческом выдох может быть в 20-30 раз длиннее вдоха.

Правильное певческое дыхание состоит из 3-х моментов:

1. Взятие дыхания, **вдох**, осуществляется через нос, рот или одновременно. Вдох должен быть спокойным, бесшумным, максимально глубоким. Однако не следует переполнять грудную клетку воздухом. В работе с хоровым коллективом уместны рекомендации делать вдох, как бы ощущая при этом нежный аромат цветка. Рекомендуется брать дыхание на легком зевке. Зевок вызывает ощущение свободы и способствует правильному положению языка, мягкого нёба. В этот момент певец также должен ощутить и расширение мышц на уровне певческого пояса.
2. Короткое **задержание дыхания** (миг, мгновение). Певческий вдох и выдох разделяются мгновенной паузой - остановкой дыхания, после чего начинается выдох. Мгновенная задержка дыхания перед непосредственным воспроизведением звука является моментом фиксации положения вдоха или вдыхательной позиции. Под вдыхательной позицией или установкой следует понимать не только находящуюся в положении вдоха грудную клетку, но и особую подготовку ротоглоточного канала, установленного в положении полузевка. Задержка дыхания способствует мобилизации голосовых связок, ощущению плотности взятого дыхания (опоры дыхания) и является как бы трамплином для точного вступления. Но на задержке дыхания не следует фиксировать внимание певцов, т.к. это может привести к зажатию мышц гортани и всего голосового аппарата.
3. **Выдох** – самый ответственный процесс и самый управляемый певцом момент. Выдох нужно осуществлять равномерно, медленно и экономно. На всём протяжении выдоха певец должен ощущать состояние вдоха или, говорят, «ощущать опору дыхания».

**Опора дыхания** – это сохранение состояния вдоха при максимальном торможении выдоха.

Очередное дыхание надо брать до того, как иссякнет запас воздуха в легких. В легких всегда должно быть запасное дыхание. Но перебор дыхания так же вреден, как и нехватка его. Это может привести к форсированию звука.

Характер певческого дыхания отражается на характере звучания голоса певца. Спокойное, лёгкое дыхание способствует достижению красивого, легкого звука.

Жесткое, напряженное дыхание рождает жесткий и напряженный звук. Экономный и равномерный выдох необходим для исполнения плавных, широких мелодий. Драматические произведения нуждаются в экономной, прерывистой, порой «взрывной» подаче дыхания. Пение в нижней части диапазона требует большего количества воздуха. При исполнении верхних звуков расходуется меньшее количество дыхания. Нельзя усиливать напор воздушного столба, это приводит к резкости и «крикливости», а также становится причиной завышения звука. При исполнении подвижных мелодий дыхание должно быть легким, не очень активным.

Умение расходовать дыхание так, чтобы оно всё без остатка превращалось в звук, определяет мастерство владения певческим дыханием.

Для закрепления навыков правильного певческого дыхания существует целый ряд упражнений:

1. Положить руки на певческий пояс и, медленно вдыхая через нос, ощутить, как расширяются мышцы ребер. Выдох произвольный.
2. После спокойного глубокого вдоха начать выдувать воздух, сохраняя положение вдоха.
3. Чтобы ощутить равномерность выдоха, можно перед ртом поместить лист бумаги и дуть на него так, чтобы он, отклонившись, не возвращался в исходное положение.
4. Для ощущения опоры дыхания и короткого дыхания следует вдох осуществлять как бы произнося «ах!» с чувством радости, восторга, испуга.

Увлечаться этими упражнениями длительное время не следует.

**Лучшим контролем дыхания является звук!** Поэтому развивать дыхание следует на вокально-хоровых упражнениях.

К таким упражнениям относятся:

1. Пение одного звука закрытым ртом, пение одного звука на различные гласные, слоги.

и т.д. по полутонам.

ку - ма ку-ма ма  
зи - ма

ле - ма - ле - ма ма

(При нисходящем движении нужно сохранять высокую позицию!)

2. Сочетание *staccato* и *legato*.

ми - я - а - а

Глубокий вдох и продолжительный выдох в хоре зависит от исполняемых произведений и контролируется дирижером, его **ауфтактом** («преджестом»).



Правильный ауфтакт дирижера в начале пения обеспечивает определённый темп, характер музыки, нюанс и единое хоровое дыхание.

Например, при пении в медленном темпе и нюансе *p* дирижер покажет дыхание медленно, спокойно, мягко. В медленном темпе на *f* ауфтакт будет медленным, но тяжелым, активным. В быстром темпе дыхание будет показано коротко, а острота будет зависеть от характера и нюанса.

### Типы дыхания:

1. *Верхнереберное* или *ключичное*.
2. *Среднереберное* или *грудное*.
3. *Нижнереберное*, или *брюшное*, или *диафрагмальное*.
4. *Смешанный тип дыхания* – нижнереберное и среднереберное.

*Верхнереберное* дыхание при пении употреблять не следует, так как такой тип вдоха, будучи поверхностным, не способствует полному наполнению легких воздухом и ведет к излишнему напряжению шейно-плечевого пояса, что отрицательно сказывается на качестве певческого звука.

При *грудном* дыхании раздвигается средний отдел грудной клетки. Легкие значительно глубже и полнее наполняются воздухом. Этот тип вдоха может использоваться в пении.

При *брюшном* дыхании вдыхаемый воздух проталкивается в основание легких, при этом расширяется нижний отдел грудной клетки. Этот тип дыхания также может использоваться в пении.

Вокальная педагогика рассматривает в качестве наиболее целесообразного для пения *грудобрюшное* (смешанное) дыхание.

### Виды дыхания:

1. *Одновременное* (общехоровое).
2. *Цепное*.

*Цепное дыхание* – это вокально-хоровой прием, обеспечивающий непрерывное звучание хора (без цезур) в течение продолжительного времени. Главная особенность цепного дыхания заключена в том, чтобы смена дыхания производилась певцами хоровой партии не одновременно. В практике работы с хором применяются разные методы выработки ровного цепного дыхания, в частности певцам следует избегать взятия дыхания на границах музыкальных фраз, на тактовых чертах, то есть «не делать вдох там, где дыхание просится».

Цепное дыхание требует от певцов хора тонкого мастерства: после быстрого и тихого вдоха незаметно влиться своим голосом в общее звучание хоровой партии, не нарушив качества звука.

## Устройство и работа голосового аппарата человека. \*

Пение в хоре – одна из наиболее доступных форм самодеятельности. Практически петь могут почти все люди, за исключением глухих или лиц с острыми заболеваниями голосового аппарата.

Возможностей для роста голоса очень много, поэтому предварительное деление голосов на профессиональные и непрофессиональные часто оказывается условным. Встречается у ребёнка неправильная интонация - она исправляется после нескольких индивидуальных занятий. Конечно, само собой разумеется, что голосу у оперного певца должны быть предъявлены по диапазону, по силе звучания, большие требования, чем к голосу, поющего в хоре, но это не значит, что хорист не сможет стать солистом при систематических занятиях. Вокальная педагогика имеет некоторую специфическую особенность. Она заключается в том, что педагог и ученик, во-первых, не видят, а во-вторых, не ощущают движения голосовых связок.

Отсутствие непосредственных мышечных ощущений, движений голосовых связок объясняется тем, что у гортани имеется несколько функций, которые она выполняет как совершеннейший автомат, без участия нашего сознания. При обычном дыхании при прохождении воздуха в легкие голосовая щель должна быть раскрыта, при попадании инородных тел голосовая щель мгновенно и автоматически закрывается, защищая лежащие ниже гортани воздушные пути. Когда мы хотим, чтобы гортань служила нам генератором (источником) звука, она работает также автоматически, как и в первых двух случаях, потому что *иннервация* (снабжение) ее нервами не меняется; она остается той же, непосредственно не связанной с нашим сознанием.

Двигательные ощущения мышц гортани осознаются нами не непосредственно, а опосредованно – через слуховые ощущения, слуховой анализатор. Главным контролером в поведении всего голосового аппарата является слух. Вот почему в искусстве пения он играет такую важную роль.

Человек поёт то, что он слышит и как он слышит. Однако недостаточно развивать основное качество слуха – его остроту, столь необходимую для получения точной интонации в пении; нужно также воспитывать слух в критическом отношении к слышанному, что совершенно необходимо и для формирования хорошего эстетического вкуса.

Одной из особенностей слуха, отличающей, например, его от зрения, является то, что ухо не может, подобно глазу, удерживать на 0,2 секунды полученные ощущения. Вот почему для большей впечатляемости слуховых ощущений существует правило, которому должны, прежде всего, обучаться начинающие музыканты и певцы. Это – играть связно (*legato*), петь протяжно.

Другая особенность слуха – сравнительно быстрая истощаемость нервной энергии слухового органа при получении однообразных по силе и высоте звуковых ощущений. Пример высотного непостоянства - «*вибрато*» (колебание).

При требовании приближения искусства к жизни необходимо чаще вспоминать, что самой жизненной является человеческая речь; она разнообразна и по высоте, и по динамике, и по тембру. Вот почему старое правило «пой, как говоришь» не

---

\* *Е.И. Алмазов.* "Устройство и работа голосового аппарата человека". (Печатается с сокращениями)

потеряло своего значения и сегодня. Но в то же время не следует его воспринимать буквально. Настоящее пение – это протяжно, свободно и легко льющийся голос.

Человеческий певческий голос есть результат взаимодействия двух сил: с одной стороны, сил, заложенных в дыхательной мускулатуре и осуществляющих движение воздуха по воздухоносным путям; с другой стороны, сил, заложенных в мышцах гортани, оказывающих сопротивление движущемуся воздуху, причем движение этих сил прямо противоположно: воздух сначала движется по вертикали, а голосовые связки - по горизонтали. Этот процесс называется **«голосовой борьбой»**.

Во время пения нужно быть максимально активным, начиная с позы: нельзя ни сидеть, ни стоять «в развалку», нужно быть все время подтянутым, внутренне собранным.

Звук, производимый голосовыми связками, очень слаб. Для его усиления служат резонаторы, они не только усиливают звук, но и окрашивают его в определенный тембр.

Голос человека может иметь более двух октав диапазона различной тембровой окраски, т.к. и натяжение всех частей голосового аппарата постоянно меняется.

Человеческий голос является самым совершенным инструментом, управляемым нервными центрами, заложенными в коре головного мозга.

Рефлекторное дыхание значительно отличается от дыхания при пении. Если при рефлекторном дыхании выдох есть акт пассивный, совершаемый за счет расслабления вдыхательных мышц, то при пении выдох есть процесс активный, соответственно организованный. Также и работа мышц, окружающих гортань. У непоющих она производится произвольно, без участия сознания, у поющих же эти движения могут быть осознанными и произвольными.

Легкие представляют собой два губкообразных органа, конусовидной формы. Вес каждого легкого, несмотря на значительный объем, колеблется в пределах 0,5-0,6 кг. Они вмещают у мужчин до 6,3 литра воздуха, у женщин – на литр меньше.

Объем воздуха, вдыхаемый при не усиленном вдохе и, выдыхаемый при не усиленном выдохе, равный 500 мл., называется **дыхательным воздухом**. То количество воздуха (сверх дыхательного), которое может быть введено в легкие при максимальном вдохе, называется дополнительным воздухом. Его объем составляет 1500-1800 мл. После максимального выдоха в легких остается еще 1000-1500 мл. воздуха, который называется остаточным и не выходит из легких даже при смерти. Нормальная величина жизненной емкости легких у мужчин составляет  $\approx 3,5-4$  литра, у женщин несколько меньше.

Певческое дыхание отличается от жизненного своими специфическими особенностями. Прежде всего, оно должно быть наиболее полным и глубоким при сравнительно кратковременном вдохе. Выдох же, наоборот, должен быть, возможно, замедленным и ровным.

Частота колебаний связок обуславливает высоту звука, размах (амплитуда) колебаний связок – силу звука. Частота колебаний связок достигается их натяжением или укорачиванием.

## Строение голосового аппарата. Звукообразование. Атака звука.

В голосовом аппарате различают 3 отдела:

1. **Механизм дыхания** (органы дыхания), подающие воздух к голосовой щели;
2. **Гортань** (источник звука), где помещаются голосовые складки (голосовые связки);
3. **Артикуляционный аппарат** с системой резонаторных полостей, служащий для образования гласных и согласных звуков.

В процессе речи и пения все отделы голосового аппарата работают взаимосвязано.

1. **Механизм дыхания** (органы дыхания) – это легкие с дыхательными путями и мышцы, осуществляющие процесс дыхания. Легкие состоят из нежной пористой ткани, представляющей собой скопление пузырьков – альвеол, соединенных каналами, образующими систему бронхов. Бронхи правого и левого легкого соединяются в трахею, которая заканчивается гортанью. Бронхи и трахея составляют так называемое бронхиальное дерево. При вдохе мышцы грудной клетки и диафрагмы расширяют грудную полость в вертикальном, боковом и переднезаднем направлениях, и воздух под воздействием атмосферного давления входит в легкие. Наибольшее расширение грудной клетки и наполнение легких происходит в их нижней части за счет снижения купола диафрагмы и расширения грудной клетки в области нижних ребер.

2. Местом образования звука является **гортань**. Она является верхним концом дыхательного горла, представляет собой конусообразную трубку, состоящую из 4-х хрящей, и имеет довольно сложное устройство.

Снизу гортань примыкает к трахее, а ее верхний конец открывается в глотку. Уровень положения гортани изменяет полость верхних резонаторов и влияет на качество звука. Положение гортани при пении должно быть спокойное. Внутренняя полость гортани покрыта слизистой оболочкой. В основании гортани лежит **перстневидный хрящ**; впереди – **щитовидный хрящ** (кадык, адамово яблоко), а с противоположной стороны – **2 черпаловидных хряща**. Между внутренним углом щитовидного хряща и двумя черпаловидными хрящами натянута **голосовые связки**.

**Связки – это эластичные ткани, мышцы которых могут смыкаться, размыкаться, натягиваться, сокращаться, колебаться как всей своей плоскостью, так и отдельными частями.** Длина голосовых связок зависит от типа голоса. Поскольку мышечные волокна складок идут в различных направлениях, голосовые мышцы могут сокращаться отдельными частями. Это позволяет варьировать форму колебаний складок, то есть влиять на обертоновый состав исходного тембра звука. Голосовые складки могут быть произвольно сомкнуты, поставлены в положение грудного или фальцетного звукоизвлечения, напряжены в той степени, которая необходима для получения звука желаемой высоты. Однако каждым колебанием складок управлять нельзя, и их вибрация осуществляется автоматически, как саморегулирующий процесс.

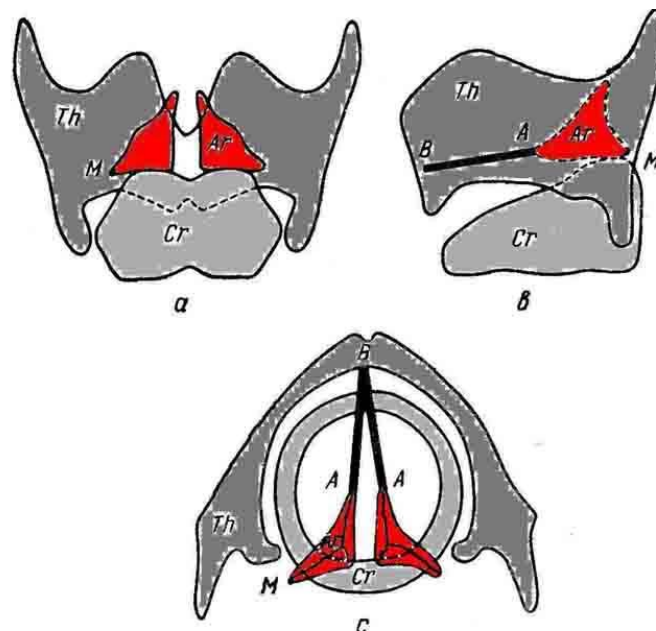


Рис. 1. Контуры хрящей гортани и схема прикрепления голосовых связок. *a* — вид сзади; *b* — вид сбоку; *c* — вид сверху. *Cr* — перстневидный хрящ; *Ar* — черпаловидный хрящ; *Th* — щитовидный хрящ; *M* — мышечный отросток черпаловидного хряща; *B* — переднее прикрепление голосовых связок к щитовидному хрящу; *A* — заднее прикрепление голосовых связок к голосовому (вокальному) отростку черпаловидных хрящей. *AB* — голосовые связки

Между голосовыми связками находится **голосовая щель**, через которую проходит воздух. Во время вдоха щель открыта, гладкая мускулатура трахеи и бронхов расширена, и воздух свободно всасывается в легкие. При выдохе связки смыкаются, голосовая щель закрывается, гладкая мускулатура трахеи и бронхов сокращается. Создается подсвязочное давление (воздух давит на голосовые связки). В это мгновение центральная нервная система задает определенную частоту колебаний голосовым связкам, и воздух, прорываясь через голосовую щель, подвергается этому колебанию. Так возникает звук. **Момент возникновения звука называется атакой звука**. Атака (“*attacare*”- нападение) звука бывает 3 видов: мягкой, твердой и придыхательной.

**Мягкая атака** — это мягкое, спокойное смыкание связок и незаметное, мягкое начало звука. При мягкой атаке начальный звук берётся высоко в резонаторной полости, без удара гортанью. Вокальная практика предпочитает мягкую атаку звука.

**Твердая атака** — это твердое, активное, как бы внезапное образование звука при очень плотном смыкании связок. При твердой атаке голосовые складки смыкаются до момента воздействия на них подсвязочного давления воздуха. При твердой атаке гортань играет большую роль. Французский педагог М.Гарсия называл такую атаку «ударом глотки». Применяется твердая атака как нюанс выразительности в произведениях эмоционально насыщенных, при *ff*, *sf*, *marcato*. Увлечаться твердой атакой нельзя, т.к. она может привести к перенапряжению связок, зажатую всего голосового аппарата. В педагогических целях твердую атаку применяют при вялом звукообразовании.

**Придыхательная атака** — это начало звука с опозданием, когда связки смыкаются не плотно и воздух проходит раньше, чем образуется звук (сначала наблюдается шип и свист, а затем — звук). Наблюдать это можно при болезненном состоянии связок. Придыхательную атаку применяют при форсированном звуке, в

певческих упражнениях с целью достижения очень мягкого, эластичного смыкания связок.

Атака звука воздействует на характер смыкания связок, на качество певческого дыхания, тембр звука.

Неверная атака - вялость подачи звука, его несобранность, зажатость может явиться причиной неправильного интонирования. Зажатое голосообразование с «каркающей» атакой или «затылочное» (проваленное) с придыхательной утечной атакой, свойственны обычно необученным певцам.

Независимо от характера примененной атаки звука необходимо соблюдать следующие условия звукообразования:

- Группа певцов пользуется однотипной атакой звука;
- Перед атакой нужно мысленно представить его высоту, форму гласной, брать звук легко, спокойно;
- Звук с начала своего зарождения должен обладать всеми качествами: иметь точную высоту (сразу попадать на ноту), необходимую силу и тембр;
- При атаке звука не должно быть «подъездов», все согласные произносятся четко, коротко.

### **3. Артикуляционный аппарат с системой резонаторов.**

Силу и тембр (окраску) звук приобретает в *резонаторах* (усилителях звука). В акустике *резонатором* называется полость, заключенная в упругие стенки, имеющая выходное отверстие и отзывающаяся на определенные звуковые тоны. Система полостей, расположенная выше гортани, называется надставной трубкой. В нее входят глоточная полость, ротовая, носовая и придаточные полости носа. Благодаря резонансу этих полостей меняется тембр звука. Принято различать верхние и нижние резонаторы певческого аппарата. Самым сильным резонатором является глотка. Полости, расположенные ниже гортани, сосредоточены в грудной клетке, трахея и бронхи (бронхиальное дерево), называются **грудными резонаторами**. Полости, расположенные выше гортани (глотка, носоглотка, ротоглотка, полость рта, носа, верхняя и нижняя челюсть, зубы, лицевой костяк), называются верхним или **головным резонатором**. Верхние резонаторы – придаточные полости носа и носовая полость – имеют стабильную форму и потому обладают неизменным резонатором. Резонанс ротовой и глоточной полостей меняется благодаря работе артикуляционного аппарата, в состав которого входят язык, губы и мягкое небо. Нижние резонаторы влияют на тембр, оказывают воздействие на колебание связок, способствуют повышению активности их работы при наименьшей затрате энергии. Ощущение у поющих вибрации грудного резонатора свидетельствуют о полноте звучания голоса, особенно его нижних тонов. Звуковые колебания могут передаваться через тонкие стенки твердого неба. Ощущение резонансных явлений способствует нахождению высокого, яркого, полетного звука. Таким образом, вибрации являются следствием хорошего звучания голоса.

Индивидуальное устройство резонаторов и владение их подвижными частями определяет индивидуальность силы и тембра голоса. Высота звука зависит от толщины, длины и степени натяжения голосовых связок. Тембр и характер звука зависит от того, в какие части резонаторов направляется воздушная струя.

Звук, направленный в носовую полость, приобретает неприятную гнусавую окраску. Происходит это оттого, что у певца опущено мягкое небо, поднят язык и

зажата нижняя челюсть. Звук проходит через полость носа. Чтобы избежать этого, нужно поднять мягкое нёбо (ощутить зевок), создать «купол», уложить язык так, чтобы кончик его касался нижних зубов. При правильном образовании певческого звука мягкое нёбо почти целиком отделяет носоглотку от глотки, то есть находится в поднятом состоянии, близком к зевку. Зевок подготавливается во время вдоха и оказывает большое влияние на певческое звукообразование. При нем расширяется полость глотки, увеличивается ее резонаторная способность и возрастает сила звука. Высоко поднятое небо при таком состоянии глотки создает условия для правильного формирования певческого звука (его округления и высокой позиции). При зевке опускается корень языка и подъязычная кость, к которой подвешена гортань. Поэтому зевок является методическим приемом произвольного опускания гортани. Напряжение мягкого нёба при зевке через нервные связи вызывает необходимый тонус диафрагмы, влияет на натяжение голосовых складок, что важно для образования смешанного регистра. В вокальной практике принято говорить о полузевке, чем подчеркивается тот факт, что певческий зевок меньше обычного. Надо следить, чтобы с самого начала обучения вдох сочетался с настройкой ротоглотки на полузевок. Если звук направлен близко к зубам, а губы растянуты, то он приобретает белую окраску, «белый звук» («е», «и»). Звук, направленный на границу между мягким и твердым нёбом, приобретает округлый, мягкий, нежный тембр. При вертикально-овальной форме рта такой звук может быть назван прикрытым, округлым, он гибок, имеет богатую палитру красок.

**Округлить звук - значит организовать резонаторы.** Нужно не только округлять губы, но и поднять мягкое нёбо и ощутить зевок. Этим создать высокую позицию звука. Ощущение высокой позиции (работа головных резонаторов) обеспечивает чистоту интонации, яркость, звонкость, полётность голоса.

Лучшие качества голоса проявляются в пении в высокой вокальной позиции, которая характеризует правильное звукообразование.

**Высокая вокальная позиция** - это субъективное ощущение певца акустической точки звука у внутреннего основания передних верхних зубов, где певческий звук собирается в фокусе. Расположение губ в полуулыбке способствует нахождению данной позиции, что контролируется появлением ощущения резонирования маски. Это ощущение легко найти, если петь фальцетом на относительно высоких тонах голоса при соответствующей артикуляции.

Что такое правильно устроенные резонаторные полости, создающие акустические условия для красивого звучания голоса? Это - приподнятое мягкое небо, слегка опущенная гортань, мягкий, ненапряженный корень языка, слегка раздутые ноздри и мягкая, ненапряженная челюсть, свободно открытая, но не слишком оттянутая.

В работе над унисоном в партии решающее значение имеет единая звуковая позиция, при сохранении тембральной индивидуальности. Для ощущения единой позиции нужно отрабатывать звук закрытым ртом, как бы произнося согласный звук «м». Пение закрытым ртом помогает ощутить работу головных резонаторов. Более трудная задача - нахождение и сохранение высокой позиции звука в пении различных гласных и, особенно, в сочетании с согласными. Вслед за найденной высокой позицией при пении закрытым ртом, надо петь цепочку гласных («а», «э», «и», «о», «у»). Последовательность гласных зависит от удобства пения певцов.

Характер звука в хоре зависит от характера исполняемых произведений, при этом дирижер ставит перед хором определенные образные задачи. Например, если дирижер хочет получить от хора напряженное звучание *ppp*, он скажет: «Спойте очень тихо, не напряженно, так, как *f*, издаleка» или «спойте со злостью, ненавистью, но очень тихо».

## Приемы звуковедения.

Приемы звуковедения, или артикуляция – это способ исполнения звуков при пении или игре на музыкальных инструментах с той или иной степенью связности или расчленения.

К основным приемам звуковедения относятся *legato* (связно), *non legato* (не связно), *staccato* (отрывисто), *tenuto* (точно выдержанный звук), *portamento*, *glissando* (скользя), *marcato* (подчёркнуто) и *филировка звука*.

Пение, распевание предполагают владение плавным переходом от звука к звуку. Кантиленное, связное пение является основой вокальной музыки. Связное, плавное кантиленное пение – это умение петь *legato*, т.е. хорошо связывать звуки. Однако плавный переход от звука к звуку, без перерыва в звучании – пение *legato* - еще не полностью определяет понятие кантилены. В кантиленное пение как неременный момент включается льющийся характер звука. Представим себе, например, сильно зажатый голос, который поет связно мелодию. Кантиленное пение включает в себя *legato*, но не сводится к нему. Кантиленность - певучесть - обязательно требует свободно льющегося звука.

Певучесть звука различных музыкальных инструментов неодинакова, хотя позволяет пользоваться *legato*. Нельзя сравнить певучесть рояля с певучестью скрипки, виолончели. Скрипичные инструменты обладают исключительной певучестью звука, которая зависит от устойчивого вибрато. Именно вибрато придает звуку этих инструментов льющийся, плавный характер. Как в смычковых инструментах льющийся характер звука певческого голоса зависит от ровного, устойчивого вибрато, так и правильно поставленный певческий голос всегда обладает этим качеством.

Форсированный или, наоборот, снятый с дыхания голос, как и голос зажатый, не может обладать полноценной кантиленой. Овладение кантиленным пением непосредственно связано с правильным звукообразованием.

Для достижения *legato* или *cantileno* (певуче, протяжно) необходимо:

- 1) правильная позиция первого звука, взятого на дыхании;
- 2) сохранение высокой позиции 1-го звука при переходе на другие звуки и гласные (сохранение вокальной линии);
- 3) выдох должен идти сплошным потоком, он должен быть экономичным, постепенным и непрерывным.

Для достижения *legato* также необходимо выразительное исполнение интонаций, фраз, ясное ощущение движения. Отчетливое мысленное представление мелодии помогает певцу правильно организовать и подготовить свой голос к исполнению мелодического рисунка. При *legato* все гласные должны быть плотно «сцеплены» между собой их артикуляция максимально сближена. Произношение согласных, изменение высоты звука и формы гласных производится быстро, без нарушения единого потока звука.



Первым условием развития кантиленного звучания является нахождение верной координации в работе голосового аппарата, при которой в голосе появляются основные качества поставленного звучания и среди них устойчивого вибрато.

Вторым условием является умение петь *legato*. Дальнейшее усвоение на художественных произведениях с текстом приводит к умению петь связно относительно большие фразы.

Для выработки кантиленного звучания большое значение имеет отработка правильного звуковедения в различных видах движения мелодии. Надо уметь правильно вести голос в ходах на различные интервалы, добиваясь при этом, чтобы ничто в работе голосового аппарата не менялось, кроме необходимого изменения высоты звука, т.е. чтобы звук все время был в одной позиции. Чтобы звучание имело певучий и льющийся характер, надо, чтобы и вибрато оставалось устойчивым при связном переходе от ноты к ноте. Если звук остается спокойным и свободным при пении мелодии, то и устойчивое вибрато сохранится на каждом ее звуке. При вокализации произведений кантиленное пение удается значительно легче, чем при пении со словом. Разные гласные звуки, если они не выровнены, меняют работу голосовой щели, а согласные и вовсе выбивают гортань из ее рабочего певческого положения. Естественно, что сохранение ровности вибрато, правильности певческого звучания в условиях произнесения речевого текста значительно сложнее.

Для связного пения в произведениях, где приходится произносить речевой текст, необходимо иметь хорошо выработанные, выровненные гласные и усвоить навык правильного произношения согласных в пении. Необходимо достигнуть такого положения, чтобы гортань при произнесении согласных выбивалась из певческого положения на минимальное время. Это позволит ей легче сохранить певческую установку и координацию, а вместе с ней и постоянство вибрато.

Пение *legato* предполагает связное пение при точном переносе звука с ноты на ноту, без захвата промежуточных тонов. Сочетание выразительно льющейся мелодии, в которой выявляются лучшие тембровые краски голоса с инструментальной четкостью интонирования и отчетливой дикцией, и создает настоящее *legato*. При этом один звук, выдержанный на протяжении всей своей длительности, непосредственно «переливается» в другой без какого-либо перерыва или толчка. Данилин говорил: «Классики не признают толчка на звуке, это возможно только в массовой песне».

Многие дирижеры в работе с хором над *legato* ассоциируют порой вокальную плотность со звучанием струнных инструментов, называют технический прием полного и общего *legato* в хоре «хоровым смычком», способствующим большей выразительности в создании певучести и кантилены (кантилена – певучее, связное исполнение мелодии). Данилин просил при исполнении четырех шестнадцатых: «Шестнадцатые у сопрано спеть чисто, без придыханий, не ха-ха-ха-ха, а а-а-а-а, на один смычок, инструментально».

К распространенным недостаткам, встречающимся при исполнении *legato*, относятся:

1. «Смазывание» отдельных звуков, особенно в нисходящих мелодиях, что обычно является результатом ослабления внимания к звучанию голоса и привнесения речевого принципа скольжения.
2. Злоупотребление *portamento* при переходе от одного звука к другому, что ведет к манерности и интонационной неопределенности в исполнении.

3. Подчеркивание дополнительным толчком дыхания звуковысотных изменений в мелодии.

Штрих *legato* обозначается в инструментальной музыке лигой; в хоровых произведениях лига не применяется, т.к. является естественным и обычным способом пения, но она может быть выставлена над музыкальной фразой при необходимости дополнительного напоминания о цепном дыхании. Кроме того, лига ставится для указания распевания двух или более нот на один слог (гласный звук) текста.

При пении с текстом певцы сталкиваются с тем, что поток гласных разделяется множеством согласных звуков, которые как бы разрывают вокальную линию. Чтобы избежать этого, следует строго соблюдать правила вокального переноса.

**Non legato** - пение не связывая звуки между собой, как бы пение по слогам. Разделение звуков производится кратковременной задержкой (без возобновления) дыхания перед новым звуком. В момент задержки дыхания голос быстро и четко перестраивается на новый звук, который начинается без «подъездов», имея готовую форму, не требующую корректировки в процессе пения. Остановку, прекращение звучания голоса нецелесообразно выполнять за счет замыкания голосовой щели, т.к. это ведет к перенапряжению гортани.

Штрих *non legato* обычно в нотах не обозначается. Дирижер должен сам находить этот штрих по характеру и содержанию произведения. Как правило, прием *non legato* применяется в заключительных кадансах, в произведениях торжественных (маршах и т.д.)

**Staccato** - исполнение звука отрывисто, коротко, как бы делая паузу после каждого звука. Прежде всего, нужно помнить, что звук *staccato* - это часть единой звуковой линии, а не нечто разрозненное. Атака звука происходит посредством подачи дыхания толчком гортани и мягкой, гибкой реакции гортани. Голос на *staccato* должен звучать упруго, легко, но негромко. Как и при других формах звуковедения, возобновление дыхания при *staccato* производится только на границах музыкальных фраз. Поток звуков, исполняемых этим штрихом, должен составлять единую линию; атака звука – происходит посредством дыхания толчком диафрагмы и мягкой, гибкой, очень активной реакции гортани; гласные – формируются высоко концентрированно. Паузы между звуками не следует производить с помощью замыкания голосовой щели. Это образует резкий, тяжелый звук. Процесс звукообразования при *staccato* соответствует мягкой атаке, выполняемой на каждом звуке без возобновления, а лишь задержкой дыхания. Голос на *staccato* должен звучать упруго, легко, светло, но не громко. Работа над *staccato* способствует воспитанию гибкости голоса, точности атаки звука, направлению интонации, уничтожению «подъездов».

**Tenuto** – необходимость исполнять звуки выдержанно, точно по длительности и ровно по силе – обозначается черточкой над или под нотой.

**Portamento** означает постепенный, как бы скользящий (*glissando*) переход от одного звука к другому по всей гамме промежуточных тонов. При *portamento* голос глиссандирует с ноты на ноту вверх или вниз. Неумеренное пользование *portamento* напоминает пение с завыванием, с подъездом к каждой ноте, что делает его антимзыкальным. Обычно этот прием (*portamento*) легко усваивается, т.к. скольжение звука свойственно для естественной речи. Полезно потренироваться в речи на интонациях удивления (*portamento* вверх) и на интонациях утверждения

(*portamento* вниз), а потом предложить спеть какие-либо интервалы, подложив это ощущение скольжения звука. Другой прием – это представить, что между звуками, которые требуется связать приемом *portamento*, находится хроматическая гамма, которую нужно спеть в быстром движении.

Термин *portamento* иногда отождествляют с *glissando*, что принципиальных различий не имеет. В классической музыке *portamento* применяется в вокальных жанрах и обозначается лигой, охватывающей нужные звуки. *Portamento* часто встречается в народных песнях. Злоупотребление *portamento* – это проявление дурного вкуса. Категорически запрещается *portamento* на двух соседних звуках, это создаст впечатление подъезда, фальшивой интонации. *Portamento* применяется только по указанию автора и используется в сольном пении в качестве одного из средств выразительности.

**Glissando** – прием скольжения хоровой партии или всего хора от одного звука к другому. *Glissando* обычно указывается в хоровой партитуре волнистой линией, связывающей эти звуки.

**Marcato** – переход от одного звука к другому осуществляется с некоторым подчеркиванием начала длительности, или голосоведение осуществляется с акцентами.

**Филировка звука** – это «умение» гнуть (усиливать и ослаблять) звук. Певец, не владеющий *cantileno* и *филировкой звука*, мало интересен и производит впечатление немзыкального человека.

Начинать работу над филировкой звука можно после того, как певцы овладевают дыханием и звукообразованием. Чтобы добиться *crescendo*, надо, включив звук *pp*, постепенно ускорять выдох, постепенно увеличивая силу звука и плотность атаки. *Diminuendo* делается путем замедления выдоха, уменьшением силы звука. Звук нужно постепенно затемнять, уводить вверх, в голову. Во время филировки звука, гортань и корень языка не должны находиться в упругом состоянии, они постоянно расслабляются. В связи с расслаблением гортани и языка, нёбная занавеска у неумелых певцов начинает опускаться, чего нельзя допускать. Удерживая нёбную занавеску надо её всё время как бы подтягивать вверх, тогда она будет находиться в упругоподнятом состоянии, не опускаясь. Филировка звука поддерживается дыханием и при замирании звука мышцы живота должны всё больше и больше подтягиваться.

Причинами того, что дыхания не хватает, являются:

1. Или потеря высокой позиции;
2. Или плохая дикция;
3. Или перебор и запёртость дыхания и неумение его распределить.

Необходимо направить внимание певца на удержание мышечных резонаторных полостей (нёбо, язык, гортань) и эта высокая позиция будет способствовать правильному выдоху и владению дыханием.

Мастерство филировки звука делает певца даже с небольшим голосом интереснее, выразительнее.

## Дефекты вокального звука.

К наиболее часто встречающимся дефектам относятся:

- *тремоляция и качание;*
- *горловой звук;*
- *гнузавость;*
- *открытый («белый») звук;*
- *форсированный звук;*
- *вялый звук и подъезды.*

**Тремоляция и качание** – наиболее тяжелые дефекты потому, что не всегда можно установить причину. Согласно законам акустики, на восприятие силы звука влияет *vibrato* (колебание). Положительная характеристика вибрации звука равна шести колебаниям в секунду. Если количество колебаний меньше, возникает ***качание звука***, которое воспринимается, как неприятный звук и оставляет впечатление фальши. Если же колебаний в секунду происходит больше шести, то возникает ***тремоляция***, которая воспринимается, как мелкая дрожь в голосе. Она зависит от неравномерного колебания голосовых связок (нет синхронного колебания двух связок). Причиной этих дефектов может быть постоянное форсирование звука и неправильное певческое дыхание. В этом случае нужно снять голос с форсированного пения и привить правильное певческое дыхание, следить за правильной, ровной подачей дыхания. Если этот метод не помогает, значит, причина дефекта - физиологические нарушения. Может быть, голосовые связки работают не синхронно в виду того, что одна толще, другая тоньше. В таком случае нужно обратиться к врачу-фоониатору.

**Горловой звук** – звук, появляющийся в результате поиска ложной опоры звука, вследствие чего он получает не дыхательную, а мышечную опору. Чтобы исправить этот дефект, нужно снять звук с кажущейся опоры, не боясь временной потери силы звука, затем осторожно, постепенно перевести на правильное дыхание при свободной, не напряженной гортани (использовать упражнения на облегченный звук «у», пение закрытым ртом).

**Гнузавость** – дефект, очень неприятный для слуха. Причиной может быть заболевание носоглотки, а чаще всего – плохая работа подвижных частей артикуляционного аппарата. Вторая причина – опущено мягкое небо, поднят язык и поджата нижняя челюсть. Здесь также необходимо помнить о правильном дыхании, высокой вокальной позиции и ощущении зевка.

**Открытый «белый» звук** - дефект, встречающийся не только у отдельных певцов, но и у целых хоровых коллективов. Он очень беден по палитре красок, не гибок и часто граничит с криком, особенно в высоком регистре. Этот дефект появляется вследствие ложного представления о яркости, светлости и звонкости звука. Чаще всего это встречается у народного хора. Борьба с этим дефектом нужно с помощью пения закрытым ртом, на гласные «о», «у», следить за артикуляцией гласных, особенно «и», «е», округлять звук и сохранять высокую вокальную позицию.

**Форсированный звук** образуется вследствие стремления придать голосу несвойственную ему силу, петь открытым звуком. В результате этого, постоянно

применяющаяся твердая атака переходит в мышечное напряжение, приводит к плохой интонации, потере голоса. Для исправления дефекта нужно перевести певцов на мягкую атаку через придыхательную. Снять с репертуара произведения на *ff*, *marcato*, преобладать должны песнопения лирического характера (не громче *mf*).

**Вялый звук и подъезды** – недостатки-спутники. Причиной являются отсутствие дыхания, исполнительской воли, робость, общая вялость характера, отсутствие вокального опыта. Рекомендуется применять твердую атаку, пение упражнений на *marcato*, *staccato*, а затем перейти к *legato*, произведениям эмоционально насыщенным, активным, раскрепощать певцов, развивать их эмоционально.

## **Дикция в хоре.**

Хоровое искусство – искусство синтетическое, объединяющее музыку и поэзию. Оно требует не только идеального звука, но и ясного, глубокого раскрытого поэтического текста.

«Выработка ясного, отчетливого и правильного произношения слов в пении является одним из важнейших элементов работы в хоре». (Г.А. Дмитриевский). От качества дикции зависит вокальная сторона исполнения. «Хорошо сказанное - наполовину спетое». (Ф.И. Шаляпин).

Средством донесения до слушателей поэтического слова является **дикция** (*diction* (лат.) – произношение).

Принято различать 4 вида произношения:

1. **Бытовая** - это **повседневная речь**.
2. **Сценическая речь** характеризуется быстрым *glissando* (скользяще), неустойчивостью отдельных тонов, но требует тщательной работы над дыханием и **артикуляцией**.
3. **Певческая речь** ближе к *сценической*, но в пении очень много внимания уделяется певческому тону; произношение ритмически строго организовано; дыхание более продолжительное, чем в речи, значительно глубже, тщательнее и подчинено требованиям музыки. Характер певческой дикции зависит от характера музыки, содержания произведения. При исполнении быстрых произведений следует облегчать силу звука, слова произносить легко, «близко», при минимальном движении артикуляционного аппарата. В драматических произведениях, торжественных гимнах слова произносятся при более «крупной» артикуляции. В спокойных распевных произведениях текст произносится мягко, в маршевых - скандировано, твердо. На качество произношения текста влияют tessitura условия и сила звука.
4. **Ораторская речь** (дикторская, лекторская) - правильная русская речь.

**Дикция в хоре** – это четкая артикуляция гласных и согласных звуков, соблюдение правил **орфоэпии** (с греч. - правильная речь), культуры речи и логики произношения поэтического текста.

Хорошая дикция зависит от работы артикуляционного аппарата.

**Артикуляционный аппарат** состоит из **активных органов**:

1. язык,
2. мягкое небо,
3. губы,
4. нижняя челюсть;

и пассивных:

1. *зубы,*
2. *твёрдое небо,*
3. *верхняя челюсть.*

## **Правила произношения гласных в пении.**

Подобно *орфографии* (правила правописания), орфоэпия имеет свои правила, свойственные литературному языку. В основе русского литературного языка лежит центрально-российский московский говор, который предусматривает произношение безударной гласной *редуцированно* (неясно). Например: *старина – стырина, железо – жельезо.*

Особое место занимают *слова иностранного происхождения*. Если слова обрусели, то они произносятся редуцированно и подчиняются законам русской речи (*кастюм, бакал, вакзал).*

*Имена собственные* никогда не подвергаются редуцированию (*Шопен, Золя).*

Пение – не речь, поэтому нельзя все речевые орфоэпические правила переносить в пение. Чем дальше тянется безударный гласный звук в пении, тем ближе он к написанию. Чем быстрее, короче произносится текст, тем он редуцированнее (ближе к произношению речевому). Но в любом случае у всего хора должна быть одна определенная гласная.

В русском языке 6 основных гласных (*а, о, у, и, э, ы*) и 4 *йотированных* (*я, ё, е, ю*).

1. При произношении гласного звука рот должен иметь определенную форму, присущую данному звуку (единую для всего хора!).
2. Четко оформленная гласная не должна меняться на всей протяженности звучания (особенно следует обратить внимание на гласную «у» - её нужно произносить, слегка вытянув губы). Неправильная артикуляция звука «у» в хоре часто ведет и к интонационной неточности (обычно к понижению звука).
3. Два гласных звука, стоящие рядом, следует разделять. Второй звук надо как бы вновь произнести, не делая паузы, на тянущемся звуке, при этом делая незначительный акцент на 2-ой гласный звук.
4. Следует заметить, что если один гласный переходит в определённый другой (при редуцировании) - «о» в «а», то во всех случаях он будет произноситься как тот, в который он перешел.
5. Если начальное слово фразы или слово, идущее после взятия дыхания, начинается с гласного, то оно обязательно требует в хоре твёрдой атаки.
6. Произношение «*и*» в речи как «*ы*» при тесном стыке слов в пении сохраняется только при кратком звучании (*ширь-шырь, цирк-цырк, жежизнь-жежызнь). При более продолжительном звучании его следует произносить, как «*и*».*
7. Желая произнести безударные гласные редуцированно, композитор помещает их на короткую длительность.
8. При произношении в пении *йотированных* гласных (*я, ё, е, ю*) надо «йотировку», т.е. «й», который входит в состав йотированной гласной хорошенько «атаковать», после чего должны звучать соответственные гласные (*а, о, э, у*).

9. В слове может быть только одно ударение, это правило целиком сохраняет свою силу и в пении. Однако не всегда смысловое ударение совпадает с сильной долей, **приоритет должен отдаваться слову!** Руководитель хора должен хорошо знать, где в данном слове должно быть ударение, какой слог является ударным и строго требовать от певцов хора соблюдения этого ударения в пении.

## **Правила произношения согласных в пении.**

Согласные составляют каркас слова. Одновременность и четкость произношения согласных звуков обеспечивают в хоре интонационный, дикционный и ритмический ансамбль.

В произведениях героического, юмористического и шуточного характера согласные звуки произносятся тверже, более подчеркнуто, чем в произведениях лирического содержания.

Согласные звуки распадаются на несколько групп:

1. **Сонорные** согласные - *м, н, л, р* - звуки, которые можно петь, точно интонировать.
2. **Звонкие** - *б, в, д, ж, з* - произносятся с участием голосовых связок.
3. **Глухие** - *п, ф, к, т, ш, щ, с, ц, х* - голосовые связки в их произношении не участвуют.

Согласные, как и гласные, в литературном языке имеют свои законы произношения. Например, если рядом стоят 2 согласных (глухая и звонкая), то 1-й уподобляется 2-му: *отгадать – одгадать*.

### **Закон ассимиляции** (уподобление, сходство).

Этому закону не подчиняется согласный звук «**в**» (*к весне, освещении*).

- Сочетание – **си, зи** - произносятся как два «**и**» (*сшил-шил, из шума-иш шума*).
- Сочетание – **сч, зч** - произносятся как «**щ**» (*счастье–щастье, извозчик-извощик*).
- Сочетание – **тся, ться** - произносятся как «**цца**» (*кружится-кружицца, веселиться-веселицца*).

В сочетании **стн, здн, стл, ндс** выпадает средний звук (*лестница-лесница, поздно-позно*). **Чт** произносится как **шт** (*что-што*).

### **Правила:**

1. Согласные должны произноситься на высоте той гласной, к которой они примыкают; иначе могут появиться подъезды.
2. Удвоенные согласные должны произноситься приемом «вытолчки», они как бы объединяются в одну твердую согласную (*оттуда, под дубом*). Между гласным и согласным звуком стоит как бы люфт.
3. Слова с несколькими согласными, стоящими подряд, требуют акцент на 1-ый согласный звук.
4. Звонкие согласные в конце слов произносятся твёрдо (*люб, любовь, снег*).
5. Согласные в конце фразы следует произносить четко и одновременно; этим руководит дирижер своим ауфтактом.
6. Между согласными нельзя вставлять лишние звуки (*под камнем, дно*).

7. Шипящие и свистящие согласные требуют короткого и одновременного произношения.
8. В пении нужно строго следить за **правилом вокального переноса - согласные, заканчивающие слог присоединяются к последующим и произносятся со вторым слогом (со-гда-сны-е, у-тро, пе-сня)**.
9. В партитурах текст подписывается по правилам грамматического переноса. Руководителю хора необходимо следить за правилами артикуляции согласных звуков, особенно за «запирающими» согласными (**б, п, м, ф, в**)

Следует обращать внимание на звук «р», который в героических произведениях должен произноситься утрированно.

Обычно работая с хоровым коллективом над дикцией, хормейстеры стараются научить певцов как можно чётче и яснее произносить согласные. Хор, который не в состоянии донести до слушателя литературный текст исполняемого коллективом произведения и полностью раскрыть идейное содержание этого произведения, не имеет у слушателя успех.

Станиславский, работая в оперном театре, повторял, обращаясь к певцам: «Пойте мысль», т.к. обычно певец при пении мыслит не фразами, а словами или даже слогами. Почему? Потому что слоги в слове и слова во фразе при пении, особенно в кантилене, гораздо дальше отстоят друг от друга, по времени в звучании, чем в речи. И потому певцу гораздо труднее «протянуть через них мысль».

Вместо того чтобы в пении объединять слова мыслью фразы, которую они составляют, певцы просто выпевают отдельные слова, не осмысливая их, не объединяя их мыслью фразы. Слово, несущее на себе логическое ударение, может быть иногда произнесено и тише других, но сосредоточение мысли на нем делает его логически ударным. Поэтому умение подчеркнуть главные и второстепенные ударные слова в пении имеет большое значение.

Руководитель хора должен хорошенько «прочитать» композитора, не упуская ни одной мелочи из его указаний, тщательно проанализировать произведение, его мелодический язык, гармонию, форму. Следует сделать анализ литературного и музыкального текста, понять сюжет и идею произведения, уяснив, какие музыкальные средства композитор выбрал для того, чтобы донести их смысл. Желательно, чтобы руководитель знал творчество поэта и композитора (эпоху, мировоззрение).

После тщательного прочтения литературного текста, определив идею и разобрав структуру произведения, найдя главные слова и понятия, определяющие смысл предложений можно считать текст готовым для правильного прочтения.

Часто трудности для логически правильного их исполнения несут в себе переводные тексты. Шаляпин все произведения иностранных композиторов пел в собственных переводах.

Музыкальная трактовка произведения куплетной формы обычно нюансируется в соответствии с литературным текстом и в зависимости от него.

В хоровых произведениях иногда хоровые голоса поют одновременно разный текст. Если все хоровые голоса будут произносить слова ясно, то слушатели ничего не поймут, поэтому необходимо артикуляционно выделить ту часть текста, которая несёт смысловую нагрузку, а остальной текст убрать на задний план (исполнять редуцированно).

Для активной работы артикуляционного аппарата полезны скороговорки:



1. «Когда ветви завивали,  
Лихо ветры завывали».
2. «У нас в реке живут бобры,  
Бобры бодры, бобры мудры,  
мудры бобры-строители,  
бобры - речные жители».
3. «На дворе – трава, на траве – дрова.  
Не руби дрова на траве двора».
4. «Мышонку шепчетмышь:  
«Ты что шуршишь, не спишь?»  
Мышонок шепчетмышь:  
«Шуршать я буду тише».
5. «Ужа ужалилаужица,  
Ужу сужицей неужиться.  
Уж от ужаса сталуже  
Ужица съестужа наужин».

---

«От единообразия гласных букв прибавляется звук, улучшается звучание».

(Н. М. Данилин)

«Всегда мысленно подготавливайтесь к произношению необходимой согласной буквы. В этом фокус дикции и выразительности. Язык должен быть на месте, подготовленным. Тогда вы всё вовремя произнесёте».

(А.Архангельский)

«Хор не должен безучастно скандировать слоги, а давать «живые» слова, полные мысли и чувства».

(В.Юрлов)

«Согласные в середине слова нужно произносить в самый последний момент, но очень сильно. Переносы согласных букв от конца слова к началу следующего можно употреблять как средства *legato* и *crescendo*».

(У. Авранек)

«Когда поют *piano*, слова должны быть слышны. *Piano* — это средство выразительности, как и всякий динамический оттенок. А если *piano* делается целью, если во что бы то ни стало *piano* и больше ничего, то оно не нужно, тогда *piano* следует отменить. Настоящее *piano* - это *piano*, опертое на дыхание с хорошими словами».

(Н. М. Данилин)

«Четко петь восьмушки... Ищите букву «р». Драматические актеры её ищут, она дает крепость слову, без неё слово рыхлое».

(Н. М. Данилин)

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

(А. В. Свешников)

## Динамика в хоре.

«Динамика» в переводе означает «сила» (из раздела механики). Динамика в музыке – расширение силы звука.

Впервые термин «динамика» был введен в музыку швейцарским педагогом Негели в 1810 году.

Динамика является важнейшим средством музыкальной выразительности. Без динамики музыка мертва, а исполнение – вялое, холодное, не впечатляющее. Изменение силы звука определяется содержанием произведения, смыслом и значением отдельных построений.

Подобно светотеням в живописи, динамика в музыке бывает:

- 1) **контрастная;**
- 2) **постепенное** нагнетание силы звука, приводящее к грандиозной кульминации;
- 3) **разнообразная.**

**Основными** динамическими оттенками (нюансами) являются *p* (тихо) и *f* (громко). *mp* и *mf* – это **промежуточные** динамические оттенки, а *pp*, *ff*, *fff*, *ppp* – крайние динамические оттенки.

К динамическим оттенкам относятся различные виды акцентов - **метрические, ритмические, *sp*, *sf***. Они означают внезапную перемену силы звучности.

**Акцент (>)** - динамическое выделение, подчеркивание звука или аккорда. Техническое выполнение этого оттенка заключается на основе быстрого сокращения начальной силы звука.

***Sforzando (sf)*** – внезапное ударение на одном звуке или аккорде. Этот нюанс исполняется более резко и ярко, чем обычный акцент.

Широкое применение получили так называемые «**подвижные**» динамические оттенки (по Чеснокову) - ***crescendo* и *diminuendo***. Все эти степени громкости являются относительными, а не абсолютными. Н.М. Данилин говорил, что каждый нюанс имеет две стороны: количественную и качественную. В *p* – количественная сторона – это тихо, а качественная – спокойно; в *f* количественная – громко, качественная – с внутренним напряжением. *p* иногда можно делать не слишком тихо, но важнее делать спокойно. Можно «зажать» *p* и сделать очень тихо, но это не будет нюансом, в звуке не останется жизни. Степень динамики ещё зависит от акустических условий помещения, от исполнительской трактовки произведения и от динамической возможности голосов в хоре.

В различные эпохи критерии динамики менялись. До середины XVIII века в музыке господствовала контрастная динамика. Высшего расцвета этот принцип достиг в эпоху *барокко* – искусстве «хорошо организованного контраста». Связано это с наличием в музыке таких инструментов, как орган и клавесин, где нельзя было увеличить или ослабить силу звука постепенно. Монументально-декоративный стиль многоголосной вокально-инструментальной музыки требовал контрастных, ярких динамических оттенков. Самой значительной формой инструментальной музыки был *concerto Grosso* (с его резким контрастом *p* и *f*).

Наступает XVIII век. Утверждается скрипка, а позже молоточковое фортепиано, и искусство «хорошо организованного контраста» уступает «искусству постепенного перехода». Эти два принципа динамики нашли свое отражение в творчестве Бетховена с его мощными динамическими контрастами (*subito*) и

постоянными переходами. Широкое и глубокое развитие динамика получает у романтиков (Берлиоз, Шопен, Шуман, Мендельсон), позже – у импрессионистов (Равель, Дебюсси) с их динамическими красками-бликами. Романтики отказывались на время от указания динамики в нотах, отдавая все на откуп исполнителя.

К XX веку получают развитие динамические краски импрессионистов, появляется **полидинамика**. Создается эффект динамической несовместимости, динамической полифонии. Наиболее сложными динамическими оттенками являются **pp** и **ff**. Нюанс **pp** обычно сопровождается съемом звука с дыхания (чего нельзя допускать), а **ff** приводит к звуковой перегрузке, а порой – к сплошному крику. Крайние динамические оттенки зависят от правильности, рациональности, меры основных динамических оттенков - **p** и **f**.

Сложность подвижных динамических оттенков - *crescendo* и *diminuendo* заключается в том, что их постепенное усиление или угасание происходит не постоянно, равномерно, а ступенчато, зигзагообразно. Чтобы избежать этого, нужно воспитывать хор на упражнениях, распевках: уметь делать *crescendo* и *diminuendo* внутри такта, на протяжении 2-х, 3-х тактов. Очень опасно, когда *crescendo* путают с *accelerando*, а *diminuendo* с *ritenuto*.

Динамика в хоре полностью зависит от дирижера. Тихому звучанию соответствует меньший жест, более мощному – больший. Однако, амплитуда жеста – не первостепенное средство в показе динамики. Наиболее важным является степень насыщенности, интенсивности жеста лица дирижера. При показе *crescendo* и *diminuendo* важна роль левой руки (руки «от сердца»).

На динамику в хоре влияет тесситурное положение партий и хора в партитуре. Иногда отмеченные в партитуре нюансы превышают исполнительские возможности хора (**ppp** в высоком регистре или **fff** в низком). Эти указания противоречат природе певческих голосов, поэтому следует добиваться более тихого звучания в 1-м случае и более громкого - во 2-м. *Crescendo* естественно звучит при восходящем движении, а *diminuendo* - при нисходящем. Если это нарушено, возникают трудности.

В настоящее время это понятие более расширено. Нюанс – это не только **f**, **p**, это какое-либо малейшее изменение любого компонента музыкального языка. В связи с этим существует ритмический, дикционный, интонационный, агогический, художественный и т.д. нюанс.

Динамика должна быть вдохновенной, органичной, должна помогать раскрыть содержание произведения.

## Темп и метроритм в хоре.

Не менее важными средствами художественной выразительности являются темп и метроритм.

**Темп** – это скорость пульсации метрических долей.

**Метр** – равномерное чередование сильных и слабых долей.

**Ритм** – это организованная последовательность звуков во времени.

**Размер** – выражение метра в определенных ритмических единицах.

Важнейшим средством музыкальной выразительности является темп. Не случайно бытует мнение, что темп – это душа музыки. Правильно взятый темп помогает глубже раскрыть содержание произведения. Так, состояние взволнованности часто передается в быстром темпе, в музыке триумфального, торжественного характера преобладают умеренно скорые темпы. Скорбная, печальная музыка звучит в медленном темпе.

Темп в вокально-хоровой музыке обычно обозначается итальянской терминологией, которая нашла употребление с XVII века. Некоторые термины обозначают не только темп, но и характер музыки (*largo* - широко, *lento* - протяжно, *grave* - тяжело). Применяются и дополнительные обозначения темпа, усиливающие или ослабляющие его: *molto* – очень, *ma non troppo* - но не слишком. В XX веке композиторы часто пользуются обозначением темпа на родном языке. В ряде случаев для обозначения темпа служат названия танцев (в темпе марша, в темпе вальса).

Наиболее точно темп указывается с помощью **метронома** – прибора, который был изобретен в XVIII веке, а усовершенствован в 1816 году мастером Мальцелем. Впервые был введен на Западе Бетховеном, а в русской музыке – Глинкой. Перед нотным станом пишутся 2 буквы «ММ» (метроном Мельцеля)  $\downarrow = 120$ . Это значит, что в 1 минуту должно прозвучать 120 четвертей. Метроном 120 – темп походного марша.  $\downarrow = 120$  (1сек. = 2 четвертям). Если нет под рукой метронома, то приблизительно темп можно определить по секундной стрелке часов или по четко сказанному двузначному числу (22,32).

Для медленных темпов характерны показания метронома от 40 до 56.

Для умеренно медленных 56-88.

Для умеренных темпов 80-120 (132). (по Анисимову)

Для скорых темпов 132-144.

Для очень быстрых темпов 144-208.

Не всегда темп в музыке сохраняется на протяжении всего произведения. Художественная выразительность отдельных фраз, предложений требует небольших отклонений от основного темпа внутри фразы. Такое отклонение называется **агогика**. Такие отклонения в партитуре не указываются, они должны быть найдены и прочувствованы исполнителем.

Более свободное общение с темпом иногда указывается автором (*tempo rubato* – «похищенное время»; *ad libitum* – «по желанию»). Внезапное изменение темпа обозначается *piu mosso*, *meno mosso* (более подвижно, менее подвижно). Возвращение к первоначальному темпу обозначается *tempo primo*, *listesso tempo*.

Правильное взятие темпа и его распределение полностью зависит от дирижера и его аутфакта, особенно в моменты смены темпа.

Большую трудность представляет особенно длительное, продолжительное изменение темпа.

## Краткий словарь итальянских музыкальных терминов.

1. **accelerando** - ускорение
2. **ad libitum** – по желанию
3. **agitato** – взволнованно, тревожно
4. **all , alla alle** – в роде, в духе
5. **alle marcia** – в характере марша
6. **alla breve** – буквально коротко (исполнение музыки 4/4 на «2»)
7. **articolando** - отчетливо
8. **allargando** – расширяя, замедляя
9. **allegretto** – темп медленнее allegro
10. **allegro** - скоро
11. **amoroso** – любовно, страстно
12. **con amore** – с любовью
13. **ancora** – еще раз
14. **animato** – воодушевленно, оживленно, с душой
15. **appassionato** - страстно
16. **assai** – достаточно, весьма  
**allegro assai** – быстрее, чем allegro  
**adagio assai** – медленнее, чем adagio
17. **a tempo** – в прежнем темпе
18. **basso ostinato** – постоянный, упрямый бас
19. **brillante** - блестяще
20. **calando** – замедляя и затихая
21. **cantabile** - певуче
22. **canto** - пение
23. **capriccioso** – капризно, своевольно
24. **con brio** – с огнем
25. **crescendo** – усиливая
26. **da capo** – сначала; **da capo al fine**, сначала до конца
27. **decrescendo** - затихая
28. **diminuendo** - затихая
29. **divisi** - разделение
30. **dolce** - нежно
31. **dolcissimo** – очень нежно
32. **doloroso** – печально, с болью, грустно
33. **duramente** – грубо, жестко
34. **delicatamente** – изящно, со вкусом
35. **elegante** - изящно
36. **energico** – сильно, решительно, энергично
37. **eroico** – героически, отважно
38. **espirando** - замирая
39. **espressivo** - выразительно
40. **fevoce** – неистово, дико
41. **fuoco** – огонь, **con fuoco** – с огнем
42. **furioso** – яростно, неистово
43. **giocoso** – шутливо, весело

44. **giusyo (preciso)** – точно, не отклоняясь
45. **grandioso** – грандиозно, величаво
46. **grave** – строго, важно, степенно
47. **grazioso** – грациозно, изящно
48. **incalzando** – ускоряя и усиливая
49. **lacrimoso** – слезно, скорбно
50. **largo** - широко
51. **largetto** – быстрее **largo**, ближе к **andante**
52. **l'istesso tempo** – в прежнем темпе
53. **ma** – но, **ma non troppo** – но не слишком
54. **maestoso** – величественно, торжественно
55. **marziale** - маршеобразно
56. **marcato** - подчеркнуто
57. **marziale** - воинственно
58. **mesto** – печально, скорбно, грустно
59. **meno** – менее меньше, **meno mosso** – менее подвижно
60. **misterioso** - таинственно
61. **moto** – движение, **con moto** – с движением
62. **molto** – много, очень **allegro molto** – очень скоро
63. **morendo** - замирая
64. **non** – не, нет, **non legato** – не связано
65. **parlando** - говорком
66. **pateficio** – патетично
67. **pomposo** – пышно, великолепно
68. **perdendose** – затихая, замирая
69. **pesante** – тяжело, грузно
70. **piasere** – желание, а **piasere** – по желанию
71. **poco a poco** – мало-помалу
72. **piu** – более, **piu mosso** – более подвижно
73. **rallentando** – небольшое замедление
74. **risoluto** – решительно, твердо
75. **ritardando** – постепенное замедление
76. **ritenuto** – постепенное замедление, менее значительно, чем **ritardando**
77. **rubato** – свободное исполнение
78. **scherzando** – шутливо, игриво, с юмором
79. **semplise** - просто
80. **sempre** – все время
81. **sentimento** – чувство, **con sentimento** – с чувством
82. **sforzando (sf)** – внезапный акцент
83. **simile** - подобный, так же
84. **smorzando** – замедляя и затихая
85. **sostenuto** - сдержанно
86. **sotto** – пол-; **sotto voce** – вполголоса  
**pieno voce** – в полный голос
87. **staccato** - отрывисто
88. **subito** - внезапно
89. **tanto** – так, столько

90. **tenuto** – точно выдержанный звук  
91. **tranquillo** – спокойно, безмятежно  
92. **troppo** – слишком; **non troppo** – не слишком  
93. **tutti** - все  
94. **vivo** - живо  
95. **vivace** - оживленно  
96. **voce** - голос  
97. **volta** - поворот  
98. **volti subito** – внезапный поворот  
99. **inquieto** – тревожно, обеспокоено

### Очень медленные темпы:

- largo** - широко  
**adagio** - медленно  
**lento** - протяжно  
**grave** – строго, медленно, степенно, тяжело

### Медленные темпы:

- andante** – не спеша, шагом  
**sostenuto** - сдержанно  
**commodo** – удобно, спокойно  
**trangvillo** – спокойно

### Умеренные темпы:

- andantino** – промежуточный темп между **andante** и **moderato**  
**moderato** - умеренно  
**allegretto** - промежуточный темп между **moderato** и **allegro**  
**allegro moderato** – умеренно, скоро

### Скорые темпы:

- allegro** - скоро  
**animato** – воодушевлено, оживленно  
**allegro con brio** – скоро с огнем  
**allegro furioso** – яростно, скоро

### Быстрые темпы:

- Vivo** - живо  
**Vivace** - оживленно  
**allegro assai** – весьма, скоро  
**allegro vivace** – живо, но медленнее presto  
**vivacissimo** – очень живо

**presto** - быстро

**presto assai** – весьма быстро

**prestissimo** – очень быстро

Очень важным элементом в музыке является **метроритм** (марш 4/4, вальс 3/4, фокстрот 4/4). Без метрической организации невозможно осмысленное чередование. Любой сложный ритм должен укладываться в метрическую «сетку». Выражение того или иного метра в метрических единицах составляет размер. Размеры бывают:

- простые (2-х, 3-хдольные)
- сложные (4-х, 6-ти, 12-тидольные)
- смешанные (5,4 перемен.)

Большую сложность в музыке представляет **полиметрия** – это когда одновременно у исполнителей разные метры. При этом дирижер должен перейти на удобную для всех схему (напр. на «1», раз), сохраняя при этом темп пульсации.

Тесно связано с темпом и метром выразительное значение ритма. Ритмичность как правильное соотношение длительностей – необходимое условие музыкального исполнения. Воспитанию ритма помогает прием мысленного ритмического дробления – представление каждой длительности как состоящей из нескольких мелких (♩=♪). Такое дробление необходимо для воспитания у хора чувства внутридолевого пульсации. Особенно это необходимо при исполнении сложных ритмических фигур: пунктирного ритма, синкоп.

Большую сложность в музыке представляет **полиритмия** – это одновременное сочетание дуолей, триолей, пунктирного ритма, синкоп и т. д. В этих случаях на помощь приходит точное ощущение метра и ритма каждой партии и четкий, точный показ дирижера. Если в руках будет расплывчатость, «рыхлость», то ничего не получится.

## **Интонирование и строй в хоре.**

***Интонирование** – это точное воспроизведение высоты звука.*

***Строй** – интонационное соотношение голосов в партии и партий в хоре.*

Понятие «строй» имеет несколько значений.

I. Одно из них – **эталон высоты**. Высота звука в музыкальном искусстве устанавливается на основе общепринятых в мире норм. В настоящее время эталоном высоты  $a^1$  (ля первой октавы) принято 440 колебаний в секунду (440 герц).

За многовековую историю музыкального исполнительства норма высоты постоянно изменяется в сторону повышения (за последние 250–300 лет она повысилась на 20 герц, т. е., более чем на целый тон). Повышение строя приводит к определенным трудностям в вокально-хоровом искусстве. Хормейстерам следует иметь в виду, что сочинения прошлых веков в современном строе звучат значительно выше в сравнении с тем, когда они создавались. Поэтому при исполнении старинной музыки существенное значение имеет определение тональности.

II. **Настройка звукоряда по тому или иному принципу точных высотных отношений.**



Существовало множество различных музыкальных систем, разработанных индийскими, арабскими и греческими учеными:

- **Пифагоров строй** – звукоряд, который образовывался путем последовательного построения чистых квинт (около 85 звуков).
- Позднее возник **чистый строй**, основой которого являлись чистые квинты, октавы и большие терции (звукоряд не имел окончания). Однако обе эти системы оказались недолговечными, они исключали возможность применения энгармонизма.
- В XVIII веке утвердился **равномерно-темперированный строй**, звукоряд которого включает 12 ступеней, находящихся между собой в соотношении, равном полутону. В музыке на основе равномерно-темперированного строя существуют музыкальные лады, возникшие в результате определенного соотношения звуков по высоте и тяготению друг к другу (мажорный лад, минорный лад и т. д.). Ладовые тяготения могут обостряться или ослабевать в результате альтерации, т. е. некоторого повышения или понижения ступеней лада на полутон. Усиления или ослабления ладовых тяготений (в пределах зоны) можно достичь только на инструментах с нефиксированной высотой звука (скрипка, виолончель и т. д.). К таким инструментам относится и человеческий голос.
- В пении и игре на инструментах с нефиксированной высотой звука исполнители пользуются **зонным строем**.

Поскольку хор – инструмент натурального строя, в его основе лежит так называемый «зонный строй». Это означает, что звук не имеет точечной высоты, а имеет звуковую «зону», внутри которой можно интонировать с тенденцией к повышению (остро), устойчиво (в точке темперации) и с тенденцией к понижению (тупо). Таким образом, звукоряд делится не на 12 полутонов, а на 12 звуковых зон. Впервые эти закономерности были установлены и записаны Чесноковым в его книге «Хор и его управление». Позже вопросами интонации занимались: Пигров («Руководство хором»), Романовский и Гарбузов.

III. В хоровом исполнительстве рассматривается **строй горизонтальный (или мелодический) и строй вертикальный (или гармонический)**.

**Мелодический строй** основан на выработке каждой хоровой партией, группой хора или всем хором **унисона**, т. е. точного совпадения по высоте звучания голосов хоровой партии или всего хора. Унисон – важнейший критерий технического мастерства хора. Выработка унисона требует упорного, кропотливого труда всех участников хора под руководством хормейстера. Достижение унисона зависит от развития музыкального слуха каждого участника, правильных певческих навыков, а также координации слуха и голоса. Нарушение координации нередко вызывает фальшивое интонирование у певцов даже с хорошим музыкальным слухом. В работе над унисоном очень важно, чтобы каждый певец научился слышать не только себя, но и всю хоровую партию, умел подстраивать свой голос к общему звучанию хоровой партии и всего хора. Работу над унисоном следует начинать в среднем регистре хоровой партии, при умеренной динамике, добиваясь опертого на дыхании собранного звучания голоса каждого певца. Добившись унисона на небольшом отрезке диапазона в среднем регистре, можно постепенно расширять диапазон и усиливать звучность. Достижение в хоре унисона, как и ансамбля, не должно осуществляться за счет обеднения тембровой палитры хора. Искусственное

нивелирование тембровых красок каждой хоровой партии обедняет хоровую звучность, делая ее бесцветной, невыразительной, лишенной яркости. На качество унисона оказывают влияние фактура хорового изложения, темп, динамика и акустические условия, в которых находится хор.

Особое художественно-выразительное значение имеет качество строя при пении хора без инструментального сопровождения (*a cappella*). Работать над качеством интонирования в этом случае следует, руководствуясь правилами зонно-темперированного строя.

В основе интонирования произведений, написанных в мажоре или миноре, лежат закономерности интонирования мажорного или минорного звукоряда. Хоровая практика выработала определённые правила интонирования ладов и интервалов.

мажор

минор

Чесноков рекомендовал интервалы вне лада интонировать следующим образом:

ч.4 ч.5 б.3 б.3

м.3 м.3 ув.4 ум.5

- **чистые** интервалы (ч4, ч5, ч8) интонировать устойчиво;
- **большие** интервалы интонируются с односторонним расширением;
- **малые** – с односторонним сжатием;
- **увеличенные** интервалы – с двусторонним расширением;
- **уменьшенные** – с двусторонним сжатием.

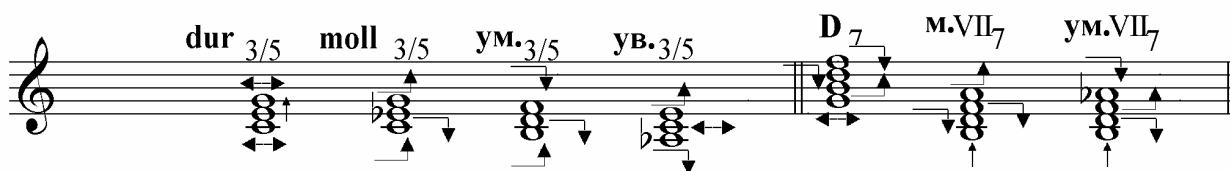
Кроме ладотонального тяготения и интервалов, нужно учитывать законы интонирования секунд (малых и больших) и хроматических и диатонических полутонов. Малые секунды (м.2) и диатонический полутон интонируются узко, а большие секунды (б.2) и хроматический полутон (*c-cis, d-des*) интонируются широко. Наиболее сложными для интонирования являются б.2 вверх и м.2 вниз.

При интонировании хроматической мажорной гаммы нужно учитывать понижение VI ст. в восходящем движении и повышение IV ст. в нисходящем. А при интонировании хроматической минорной гаммы учитывать понижение IV ст. в восходящем и повышение VI ст. в восходящем и нисходящем.

**Гармонический (вертикальный) строй** - правильное интонирование созвучий или аккордов. В любом произведении нельзя добиться вертикального строя, если хоровые партии недостаточно закреплены в мелодическом строе. В тоже время, партии, выстроенные горизонтально, необходимо корректировать вертикально. Опираясь на гармонию, голос увереннее интонирует трудные мелодические ходы.

В произведениях полифонического склада преобладает мелодический горизонтальный строй, а в произведениях гармонического или гомофонно-гармонического склада преобладает вертикальный строй.

В работе над вертикальным строем нужно помнить законы интонирования трезвучий. При обращении трезвучий закономерности интонирования ступеней сохраняется. При любых ситуациях интонирование аккордов всегда зависит от ладотонального тяготения (если в ладу).



Начинать работу над гармоническим строем с неопытными певцами целесообразно с гармонического двухголосия. Руководителю следует помнить, что чем сложнее многоголосная фактура произведения, тем труднее работа над строем.

Обостренное чувство интонации у певцов нужно систематически воспитывать, особенно в процессе репетиционной работы, особенно над произведением *a cappella*. Хормейстер должен уметь своевременно и точно уловить момент и выяснить причину нарушения интонации, вычленив из произведения фразу или отдельный интервал (аккорд) и указать на причину неточной интонации, добиться ее устранения.

В процессе исполнения произведений без сопровождения, хоровой строй чаще склонен к понижению, чем к повышению. Это объясняется тем, что при любом движении, направленном вверх, возникает дополнительное напряжение. Движение вниз легче, но и оно требует усилий для преодоления инерции нежелательного ускорения, не допускать расширения интонации интервалов при нисходящем движении. Нарушение этих правил приводит к понижению интонации и утрате исходной тональности. Повышение строя иногда может возникнуть в результате сильного нервного возбуждения певцов хора.

К наиболее типичным трудностям, которые приходится преодолевать в работе над строем, следует отнести наличие большого количества хроматизмов, внезапные отклонения, сопоставление тональностей, исполнение произведений в очень медленном или быстром темпе, неудобные тесситурные условия, болезненное или усталое состояние голоса певцов.

**Условия, влияющие на интонацию и строй в хоре:**

- Лад.
- Тесное и широкое расположение аккордов.

- Голосоведение.
- Тональный план (внезапные отклонения и т.д.).
- Темп, ритм, динамика.
- Владение вокально-хоровыми навыками.
- Комплектация партий по тембру и силе.
- Дикция.
- Тонус хора и дирижера.

#### **Факторы, влияющие на плохое интонирование в хоре:**

- усталость голосового аппарата;
- неправильное применение дыхания и атаки звука;
- недостаточно крепкое интонирование ладовых ступеней;
- атмосферные явления;
- психологическое воздействие руководителя на коллектив.

#### **Почему «сползает» хор?**

- ряд интонационных неточностей;
- отход от тональности в конце фраз;
- на повторяющихся звуках (тон как бы «снашивается»);
- на продолжительных звуках, если они не удерживаются на дыхании;
- неряшливое интонирование мелких длительностей;
- «запетость» произведения;
- постоянное пение с сопровождением.

#### **Некоторые методологические приемы работы над строем в хоре:**

- Грамотный вокальный показ исполнения для хора.
- Проработка отдельных участков партитуры горизонтально с каждой партией, затем пение гармонически.
- Преднамеренная остановка на «уязвимых» местах партитуры.
- Постепенное подключение хоровых голосов по вертикали.
- Грамотное проведение репетиций зависит от предварительной подготовки руководителя по вопросу интонирования. Работа над партитурой, выявление возможных вокальных трудностей.
- Учет вокальных возможностей коллектива, темпа репетиционной работы и его времени.
- Осознанное интонирование характерных интервалов с их детальной проработкой в мелодическом движении.
- Успех точного интонирования во многом зависит от своевременной точной вокальной поддержки руководителя.
- К вопросу о подключении голосов.  
С→А  
С→Т  
А→Б  
А→Т  
Б→С
- Равномерное распределение вокальной нагрузки на все хоровые партии.

## Ансамбль в хоре.

Слово «ансамбль» французского происхождения, означает *вместе, согласованно*. Ансамбль - в широком смысле - *стройность, согласованность частей единого целого*. Понятие «ансамбль» встречается во многих видах искусства. Например, в архитектуре – это совокупность сооружений, объединенных единством стиля. В живописи – родственность красок, а танце или в балете – синхронность, согласованность в движении.

В музыке понятие «ансамбль» имеет несколько трактовок:

1. совместное исполнение произведения несколькими певцами или инструменталистами;
2. группа музыкантов, совместно исполняющих музыкальное произведение (трио, квартет, квинтет, секстет и т.д.);
3. музыкальное сочинение, написанное для группы исполнителей;
4. коллектив, объединяющий исполнителей различных жанров (ансамбль песни и пляски);
5. художественное единство при совместном исполнении произведения, уравновешенность всех компонентов исполнения.

В хоровом искусстве понятие «ансамбль» ввел П.Г.Чесноков и определил его так: «Ансамбль в хоре – *слитность, уравновешенность, согласованность и соразмерность всех элементов в хоровой звучности*».

Основными признаками хорошего ансамбля в хоре является точная интонационная слаженность, слитность и уравновешенность голосов по силе и тембру. Эти качества проявляются, прежде всего, в унисонном ансамбле (в «частном» - по Чеснокову). Понятие «частный ансамбль» относится к хоровой партии.

Для унисонного ансамбля благоприятны следующие условия:

- приблизительно одинакового тембра голоса певцов;
- одинаковые голоса по силе;
- удобная для всех тесситура;
- единая для всех артикуляция;
- единая нюансировка;
- единая вокальная культура певцов (владение вок.-хор. навыками);

Только при наличии унисонного ансамбля можно говорить о вертикальном (гармоническом) ансамбле, для которого благоприятны следующие условия:

- количественное и качественное равновесие хоровых партий;
- удобное расположение аккордов;
- мелодическое положение терции;
- одинаковые тесситурные условия для всех партий;
- средняя динамика;
- спокойный темп;
- квалификация певцов;
- природные музыкальные данные, наличие гармонического слуха.

## Разновидности хорового ансамбля.

При создании частного ансамбля создается в первую очередь интонационный ансамбль, ритмический, дикционный и звуковой, ансамбль дыхания, а дальше – динамический, агогический и т.д.

Ритмический ансамбль включает все моменты, связанные с темпом и ритмом во время хорового исполнения. Умение петь вместе, ритмично и чётко, одновременно произносить слова, гибко изменять темп, вместе брать дыхание, вступать и делать снятие, чётко выявлять метрическую структуру произведения - важнейшие качества хорового певца, т.к. ритм является органическим началом всякого музыкального исполнения. Динамический ансамбль - это уравновешенность по силе голосов внутри партии и согласованность громкости звучания хоровых партий в общем ансамбле. Для достижения согласованности громкости необходимо это равновесие установить в неподвижных нюансах. Более сложную форму представляют подвижные нюансы - *crescendo* и *diminuendo*. Для создания единства подвижных нюансов необходимо вырабатывать у певцов объёмное и грамотное дыхание.

При создании ансамбля необходимо учитывать количественное и качественное равновесие голосов. При этом нужно помнить, что крайние партии хорового аккорда доминирующие. При комплектовании хора ансамбль создаётся естественно. Для достижения уравновешенного звучания всех партий, необходимо более или менее одинаковый количественный состав каждой партии. Причем, в хоре малого состава ансамбля добиваться сложнее, чем в хоре большего состава. Качественный состав голосов в хоровой партии имеет не меньшее значение, чем количественный. При подборе голосов нужно учитывать и их силу. Большое значение имеет идентичность тембров в каждой партии. Необходимо, чтобы голоса обладали способностью сливаться. Певцы, обладающие ярко выраженным характерным тембром или имеющие дефекты голоса, как качание или сильно повышенная вибрация («барашек»), не способствуют созданию хорошего частного ансамбля. Частный ансамбль разрушается, когда в партии, где большинство певцов со слабыми по силе голосами, появляется один певец с сильным голосом. Для достижения частного ансамбля такому певцу следует соразмерять силу своего голоса с остальными участниками хоровой партии.

Для достижения хорошего частного ансамбля необходимо добиваться единства ощущений темпа, ритма, метра, динамических изменений звука и т.д. Эти ансамблевые качества достигаются опытом пения в хоре и уровнем общемзыкальной подготовленности его участников.

При нарушении динамического равновесия хормейстер вынужден создавать ансамбль искусственным путём, за исключением тех случаев, когда сильная хоровая партия является ведущей. Для создания такого ансамбля хормейстер использует введение *divisi* в сильной партии или убирает уже существующее *divisi* в слабой партии, меняет динамику.

П.Г. Чесноков рассматривал в хоровой звучности **искусственный** и **естественный** ансамбли, связывая их с тесситурными условиями голоса. Если все хоровые партии находятся в одинаковых тесситурных условиях, то ансамбль - естественный. Если в различных тесситурных условиях, то ансамбль - искусственный. Для того чтобы естественное напряжение было одинаковым,

Чесноков предлагает переставить партии (т.е. переаранжировать), этим будет достигнут естественный ансамбль.



**Ансамбль в зависимости от склада письма хоровой партитуры:**

- ансамбль в произведениях монодического склада (унисон или октава) при всей своей внешней простоте представляет огромную сложность. Если унисон примы в однородном хоре не представляет собой сложности и довольно частое явление, то унисон в смешанном хоре – явление редкое. Наиболее типичным является октавный унисон между женским и мужским хором;
- ансамбль в произведениях гомофонно-гармонического склада представляет собой мелодию с аккомпанементом или гармонизацией. Мелодия всегда должна быть ярче сопровождающих голосов;
- ансамбль в произведениях аккордового склада письма (хоралах) композитор мыслит гармоническими образованиями; поэтому все голоса в хоре должны гармонически уравниваться;
- ансамбль в произведениях полифонического склада требует полной самостоятельности голосов. Вертикаль является полным сопоставлением горизонтали. В полифонических произведениях нужно ярко показывать начало каждой партии. Каждая партия тем богаче, чем больше в ней тематических проведений. В полифонических произведениях дирижер выступает в роли режиссера, который предусматривает план постановки пьесы;
- ансамбль в произведениях смешанного склада является результатом сопоставления различных музыкально-тематических элементов;
- ансамбль как соотношение звучности хора и соло. Основной закон - чтобы хор не заглушал солиста, особенно партия, родственная солисту;
- ансамбль как соотношение звучности хора и оркестра.

При этом существует 3 варианта:

- а) когда хоровая звучность доминирует над оркестром;
- б) когда хор и оркестр равнозначны (звучит *tutti*);
- в) оркестр является ведущим, а хор – фоном.

# **III. Методика и практика работы с хоровым коллективом.**

## **Распевание в хоре.**

Далеко не во всех хорошо организованных хоровых коллективах уделяется должное внимание работе над качеством звука. Часто при исполнении песни мы слышим пестрое, не опертое на дыхание, порой «сиплое» звучание голосов, а между тем, яркость и красочность звука необходимы, для полноценного исполнения произведения. Для достижения этой цели в хоре систематически проводится работа по постановке голоса участников хора - распевание.

***Распеванием хора** принято называть тренировку голосового аппарата, основанную на правильно построенной системе вокально-хоровых упражнений.* Распевание организует членов хорового коллектива перед занятиями, настраивает их определенным образом, а главное, прививает необходимые навыки правильного пения. Распевание фиксирует внимание на элементарных, но вместе с тем и необходимых моментах (постановка корпуса при пении, певческое дыхание, правильное произношение текста, гласных и согласных, приемы звукообразования и звуковедения), тщательно отработывая их. В конечном итоге все эти навыки автоматизируются.

При распевании, как и во всей работе хора, нужно стремиться направить мысли поющих на сознательное, осмысленное выполнение требований дирижера, не допуская вредного бессознательного, механического восприятия, хотя известный момент механичности в упражнениях неизбежен.

Правильно организованное распевание обладает целым рядом положительных качеств, необходимых в работе над произведением:

- мобилизует, активизирует, тренирует голосовой аппарат;
- учит слушать и понимать качество воспроизводимого звука (светлого, прикрытого, белого, гнусавого и т. д.);
- устанавливает тесную связь всех элементов хоровой звучности;
- связывает нотную грамоту с пением;
- учит понимать дирижерские жесты и петь «по руке» дирижера;
- помогает быстрее преодолевать те или иные трудности при работе над песней;
- обеспечивает больший индивидуальный подход к учащимся;
- развивает музыкальную память, слух и чувство ритма.

Распевание хора ведется в двух направлениях:

1. Художественно-технические упражнения как средство приобретения вокально-хоровых умений и навыков.
2. Художественно-технические упражнения как элемент вокально-хоровой работы, связанный с разучиванием репертуара.

Упражнения для распевания хора тесно связаны с общим планом ведения занятий и находятся, в прямой зависимости от степени подготовленности хоровой группы.



Распевание хора проводится перед началом занятий в чистом, хорошо проветренном помещении, в течение 10—15 минут. По возможности хор поет стоя. Художественно-технические упражнения поются в пределах рабочего диапазона, начиная с примарного тона.

Ввиду того, что каждое вокально-хоровое упражнение содержит в себе комплекс навыков и может быть использовано с различными заданиями, считается нецелесообразным излагать их по разделам вокально-хоровой работы. Несмотря на то, что каждое упражнение преследует определенную цель: выстраивание унисона, выработку мягкого звучания, выравнивание регистров, работу над дикцией и др., их используют для выполнения целого комплекса заданий, содержащих в себе элементарные требования к строю, ансамблю и художественной выразительности.

Распевки могут быть *одноголосными*: расширение диапазона хора, строй, звуковедение, пение различными штрихами (*staccato*, *legato*), дыхание; могут быть *двухголосными*: гармоническое и слуховое воспитание. В целях ладового гармонического воспитания, развития слуха, совершенствования дикции используется *трёхголосные*, *четырёхголосные* распевания. Распевания могут состоять из знакомых мелодий, отдельных фраз из хоровых произведений.

Во время пения мышечная свобода всего тела является первоосновой для творческого состояния: плечи, руки должны быть в свободном положении, нельзя облокачиваться на спинки стульев.

Вокальные упражнения служат гимнастикой, вырабатывающей эластичность голоса и средством приобретения мастерства.

Вокальные упражнения должны быть художественно осмыслены.

В вокальные упражнения входят все виды вокальной техники: выдержанные ноты, различные интервалы, упражнения на *legato*, *staccato*, пение на все гласные, упражнения для развития большого дыхания.

Особое внимание уделять пению гласных (*а, э, и, о, у*), которые необходимо исполнять округло с большой четкостью в их произношении.

Интересны упражнения для развития дикции слога:

***баль;***

***бэль;***

***биль;***

***боль;***

***буль,***

или *гра, грэ, гри*, или *пли, пля, плэ* и т.д.

Здесь каждая гласная должна была подстраиваться одна под другую по своей величине и по характеру звучания, т.к. плавность пения заключается в плавном переходе от одной гласной к другой.

Нежданова никогда не подыгрывала учащимся мелодию, считая, что при этом он поет бессознательно, как бы «плетется» за фортепиано, не представляя себе мелодии и не ощущая её внутренним слухом. Пение упражнений должно быть осознанным. Нужно мысленно представлять себе рисунок упражнения: куда направлено мелодическое движение – вверх или вниз, из каких интервалов оно состоит. Перед началом пения важно мысленно представить себе высоту, силу звука, его характер, а также ритм и темп движения.

«Слышать себя – это значит следить за всеми деталями своего исполнения» (Нежданова).

«Хорошо петь – это значит хорошо себя слышать». «Певец, не справляющийся с 8 нотами, взятыми подряд – весьма распространенное явление. Так же, как исполнитель-инструменталист, певец каждый день должен упражняться на своем инструменте, он обязан повседневно тренировать свой голосовой аппарат, дыхание, иначе он не добьется гибкости и ровности голоса, техники».

А.В. рекомендовала посещать концерты инструменталистов, т.к. считала, что для настоящих художников характерно стремление взять лучшее от всех видов музыкального искусства. Например, скрипач мечтает приобрести кантилену певца, пианист – научиться «петь» на рояле, подражать в различных регистрах звучанию скрипки или виолончели. Настоящий же певец-художник стремиться к той отточенности музыкальной фразы, которая характерна для хороших пианистов, скрипачей или виолончелистов.

Начинать распевание нужно с простейших упражнений, диапазон которых не более терции, tessitura удобная (звуки рабочего диапазона примарной зоны), темп умеренный, динамика средняя. Постепенно технические задачи упражнений усложняются, одnogолосные распевания чередуются с двухголосными и т.д. Никогда не надо начинать упражнения с громкого пения, петь следует мягко, легко, без силы, давая внутреннюю свободу дыханию.

Руководитель должен иметь запас вокально-хоровых упражнений, пополнять его новыми интересными примерами (заимствовать у коллег, черпать из публикуемой методической литературы, сочинять собственные упражнения-задания).

## **Вокальные упражнения как средство выработки певческих навыков на уроках музыки.**

Вокально-хоровая работа на уроках музыки начинается с распевания. Вокально-хоровые упражнения являются первоначальной ступенью в разучивании песенного репертуара. Начиная с первых же занятий, следует обращать внимание на формирование качества звука и выработку основных певческих свойств голоса: звонкости, полётности. Педагог также должен знать распространенные недостатки в детском пении:

- Неумение формировать звук;
- Зажатая нижняя челюсть;
- Дети «говорят», а не поют;
- Плохая дикция;
- Краткое, шумное дыхание.

### **I. Цель и задача вокальных упражнений двоякая:**

1. «Разогрев» - физиологическая подготовка голосового аппарата, приведение его в певческое состояние, концентрация внимания, организация, дисциплина.
2. Выработка и привитие основных вокально-технических навыков (певческое дыхание, расширение диапазона, атака, артикуляция, дикция, навыки двухголосного пения).

Таким образом, вокальные упражнения имеют определенную цель, направленность; упражнения не должны исполняться формально, должны быть подспорьем в работе.

## **II. Требования, предъявляемые к вокально-хоровому пению:**

1. Упражнения должны быть простыми по мелодическому и ритмическому рисунку, легко запоминаться.
  2. В упражнениях необходимо стремиться к определенной окраске голоса – пение нужно ассоциировать с радостным настроением.
  3. Вначале упражнения исполняются в медленном, спокойном темпе, в дальнейшем темп меняется в зависимости от методических целей.
  4. Начальные упражнения на центральном участке диапазона поются ровным по силе звуком – *mf*.
  5. При введении нового упражнения нужно поддержать его сопровождением, затем, когда мелодия запоминается, снять повтор мелодии в аккордах, сохранить только гармоническое сопровождение (прививаются начальные навыки двухголосия); следующий этап – *a cappella*, настройка по камертону.
  6. Пения упражнений начинается с примарных звуков, диапазон расширяется постепенно.
  7. Любое упражнение начинается с выработки унисона первого звука.
  8. Первые упражнения поются на наиболее удобном для данного коллектива гласном, на котором легче осваиваются навыки. Выбирая гласные, необходимо учитывать особенности голоса класса, хора. Так, при горловом звуке «*и*» еще более усугубляет положение, а «*а*», «*о*», «*у*» помогут избежать дефекта звука. Навыки, выработанные на первом гласном, поочередно распространяются на все последующие гласные.
  9. На одном уроке не следует использовать более трех упражнений, но работать над ними нужно тщательно. Они должны быть:
    - 1) разнообразными по вокально-техническим задачам;
    - 2) обеспечивать воспитание основных вокальных навыков;
    - 3) воздействовать на разные стороны голосообразования (дыхание, работа связок, артикуляционного аппарата)
- Пример (1-й класс)*
- Попевка на одной ноте («*Ду-ду-ду, сидит ворон на дубу, дует ворон во трубу*») организует унисон, прививает навык цепного дыхания, формирует гласный «*у*».
  - На одном звуке, поступенное движение, секвентное развитие (мягкая атака звука, кантилена).
  - Скороговорка для организации артикуляционного аппарата.
10. Необходимо знать методическую ценность каждого упражнения.
  11. Комплексно подходить к упражнениям. Одно и тоже упражнение должно способствовать выполнению не одной, а нескольких задач.
  12. Упражнения должны быть распевными, активизирующими артикуляционный аппарат.
  13. Упражнения существуют постоянные и эпизодические. Постоянные – вокально удобные упражнения, на которых класс хорошо резонирует, получает хорошую

ладовую настройку. Эти упражнения учатся весь год. Эпизодические нужны на время разучивания песни.

## Виды упражнений.

В зависимости от музыкального материала вокальные упражнения бывают двух видов:

1. чисто **вокальные**, исполняемые на слоге;
2. **песенные** – упражнения с текстом.

- **Чисто вокальные упражнения** – технические упражнения, пение отдельных гласных, слогов. В начале работы следует избегать пения только на гласные, полезнее употреблять слоги с сонорными согласными: *л, м, н, р* – и взрывными: *в, д, б, п* – а также *з, к, г*. С целью активизации мягкого неба и борьбы с «белым» звуком используют слоги «*ку*», «*гу*». Для округления звука, собранного звучания – «*ду*», «*лѐ*», «*мо*», «*да*». Слог «*ми*» обеспечивает высокую позицию, особенно в сочетании с «*ма*». Слог «*ку*» способствует округлению звука, уточняет интонацию, вырабатывает высокую позицию.
- **Упражнения песенного типа.** Для детской психики характерны конкретность и образность мышления, а чисто вокальные упражнения лишены конкретного содержания и для детей неинтересны. Рекомендуется применять попевки – простые, короткие народные песни. Словесный текст вызывает у детей различные образные представления, эмоциональный отклик, а это влияет на окраску звука. Таким образом, формирование вокально-технических навыков происходит в единстве художественных и исполнительских задач. В работе необходимо умелое сочетание двух видов упражнений.

## Характеристика упражнений.

Упражнения по видам вокализации – *legato, staccato*.

Упражнения на *legato* используются для выработки кантилены, равномерного, организованного выдоха.

Упражнения на *staccato* хорошо активизируют голосовые связки, помогают их активному смыканию, способствуют усвоению четкой атаки. *Staccato* полезно при сиплом призвуке, вялом тоне голосовых мышц для нахождения легкого, светлого звучания. Петь на *staccato* нужно как бы на одном дыхании. Полезны упражнения с чередованием отрывистого и связного пения («Зайчик скачет на горбок (*stac.*), с горки мчатся санки (*leg.*)- первая фраза в восходящем движении, вторая – в нисходящем).

Упражнения с поступенным движением – пение тетракордов, гамм. На начальном этапе удобно использовать нисходящее движение, т.к. на верхних звуках дети легче находят высокое головное звучание, позицию, а затем эту манеру легче переносят на более низкие звуки. Грудной регистр включается естественно, сам по себе. Нисходящее движение выравнивает звучание. При исполнении восходящих

попевок особое внимание обращать на первый нижний звук – он должен браться в высокой позиции. Полезно петь гамму триолями.

Упражнение на интервалы вверх и вниз способствуют выравниванию звучания. Надо научить детей петь скачки ровно, плавно, как непрерывную, плавную линию (*до-ре, до-ми, до-фа, до-соль, до-ля, до-си, до-до*).

Упражнения на одной высоте звука развивают навыки равномерного экономичного выдоха, цепного дыхания, выравнивают унисон. При чередовании гласных на одной высоте – выравнивание звучания, правильное формирование гласных:

- при последовательности *и-э-а-о-у* происходит постепенное увеличение ротовой полости и уменьшение глоточной;
- от *и-у-о (а)* уменьшается напряжение мышц голосовых связок;
- *а-о-э-у-и* – повышается подсвязочное давление.

Пение закрытым ртом (на сонорном «*м*») настраивает на головное звучание, помогает найти ощущение зевка.

### **Задачи вокально-хоровых упражнений в 1-2 классах.**

1. Понимание дирижерского жеста - вступление, дыхание, снятие по руке.
2. Выработка навыков энергичного, короткого произношения согласных, выравнивания, округления гласных.
3. Удерживание дыхания на протяжении 1-2 тактов с постепенным удлинением времени.
4. Выработка мягкого, легкого, звонкого звука.
5. Выработка кантиленного пения, головного звучания.

При исполнении вокально-хоровых упражнений в начальных классах необходимо помнить о привилегии игровых приемов, деления на группы, соревнования, двигательные движения. С конца 2-го класса (III четверть) на упражнениях начинается подготовка к двухголосию.

### **Вокальные упражнения в 3-4 классах.**

Закрепляются навыки, приобретенные в 1-2 классах, ставятся новые задачи:

1. Дальнейшее расширение диапазона.
2. Двухголосие.
3. Музыкальная грамота.

При изучении темы на музграмоте давать соответствующие упражнения (изучение ладов – по трезвучию: («*Вот мажор, вот мажор, вот опять звучит мажор*»)).

Точности интонирования помогает пение по нотам.

### **Вокальные упражнения в 5-6 классах.**

Новое – исполнение отрывков из инструментальных произведений. Основная форма – канон. Главное, к чему следует стремиться, чтобы навыки, приобретенные в упражнениях, переносились в исполнение песенного репертуара.

## **Организация самодеятельного хорового коллектива.**

Хоровая самодеятельность – это любительское пение, объединяющее людей по интересам (хоровое пение, вокальный ансамбль).

Целью самодеятельного коллектива является пропаганда хорового искусства, воспитание у людей любви к искусству, привитие лучших человеческих качеств, воспитываемых искусством. Способствует эстетическому воспитанию человека. Руководство самодеятельным хором – сложная и ответственная работа. Руководитель хора должен быть не только высоко квалифицированным хормейстером, но и умелым, талантливым организатором. Следует постоянно помнить, что каждый участник самодеятельного хора имеет свою основную работу.

Организация и проведение репетиций и концертов – это часть работы руководителя. Сложной частью работы является создание творческого коллектива любителей хорового пения.

В этом коллективе одна из главных задач – воспитание творческих отношений между его участниками, потребности к совместному общению. Подлинная увлечённость хоровым пением возникает не сразу. Нужна система дружеских контактов, способных сплотить людей в единый коллектив: совместное посещение творческих мероприятий, вечера отдыха, диспуты по различным проблемам жизни.

В задачу проведения хора входит не только обучение его участников правильным певческим и хоровым навыкам, развитие музыкальности, но и воспитание у них хорошего художественного вкуса, высокой духовности, любви к хоровому искусству.

Руководителю хора приходится работать с людьми разного возраста, различного образовательного и культурного уровня.

Такой широкий спектр деятельности руководителя самодеятельного хора требует от него не только знаний, умений и навыков в области хорового искусства, но и широкой общей эрудиции и образованности. Для этого необходимы обширные знания в области литературы, театра, изобразительного искусства и т.д. Руководитель хора должен обладать развитым интеллектом и силой воли. Работа с самодеятельным хором требует от руководителя большой работоспособности, выносливости, крепкого здоровья, а также оптимизма. От руководителя потребуется психологическая стойкость, особенно на первых репетициях, и умение доходчиво объяснять цели и приемы того или иного приема или метода.

Все эти знания, навыки, черты характера являются профессиональными качествами руководителя самодеятельного хорового коллектива.

Самодеятельные хоры могут создаваться при различных учебных и культурных учреждениях, при соответствующей организационной и материальной помощи администрации.

Репетиционное помещение должно быть пригодно для работы в нём хорового коллектива. Желательно, чтобы сиденья в репетиционном помещении были расположены с небольшим повышением каждого ряда (амфитеатром). Музыкальный инструмент должен быть настроен.

На одной из хоровых репетиций, установленных по графику, выбрать актив хора. В него входят, в зависимости от типа хора, ответственные за партии и ответственный за хоровые ноты (библиотекарь).

Важнейшим этапом организации хора является прослушивание участников. Результаты должны фиксироваться в специально заведённом журнале.

В нём, помимо вокально-музыкальных данных, следует фиксировать общее и специальное образование, место работы и учёбы, адрес, телефон, год рождения.

При прослушивании следует определить качество голоса (тип, диапазон), музыкального слуха, чувства ритма, музыкальной памяти, а также выяснить музыкальную подготовку: знание нотной грамоты, владение музыкальным инструментом, опыт пения в хоре, желательно не записывать в хор с дефектами голосового аппарата.

Существуют различные методы прослушивания. Как правило, предлагается исполнить какое-либо вокальное произведение: песню, романс... После этого определяется диапазон голоса, тип голоса (тенор, альт, баритон и т.д.)

На несложных упражнениях определяется качество музыкального слуха. Предлагается повторить голосом различные по высоте звуки в пределах среднего отрезка диапазона голоса поступающего, а также несложное построение из 3-5 звуков.

Чувство ритма проверяется повторением несложного ритмического рисунка.

Если у пришедших прослушиваться в хор нет певческого опыта и отсутствует музыкальная подготовка, то прослушивание следует проводить в несколько этапов. В начале предложите ему начать посещать занятия хора, а через 3-4 недели провести более тщательное знакомство с вокальными данными и затем уже высказать мнение о его пригодности в хоре.

Формировать состав хора без всякой проверки вокально-музыкальных данных поступающих в хоровой коллектив нецелесообразно.

Основной вид занятий хора – репетиция. В неделю проводится не менее 2-х репетиций, в пределах 2 часов с небольшим перерывом. Репетиции проводятся в точно намеченное время, после основной работы участников хора. Каждое занятие хора следует чётко организовать и планировать с участием задач хорового коллектива.

Репетиция начинается с распевания – обязательной формы самодеятельного хора. Основное репетиционное время отводится работе над репертуаром. Рабочую репетицию следует проводить, используя разнообразные формы её организации (по партиям, группам, совместно). Разнообразные формы оживляют содержание работы. Целесообразно первую половину репетиции заниматься по партиям, а после перерыва предпочтительна общая репетиция.

В работе с хором недопустима грубость, невыдержанность, раздражительность.

Подбор репертуара – сложная многоплановая задача для руководителя хора. Руководитель должен ясно представлять исполнительские возможности коллектива. Не следует форсировать сложностью произведений, т.к. это повлечет множество технических неудобств. Это может привести к психологической несовместимости певцов и руководителя. Правильный подбор репертуара зависит и от знания руководителем хоровой литературы. В репертуар следует включать и народные песни в хоровой обработке, светские и духовные сочинения русской и современной классики. Во время репетиций также следует уделять внимание смыслу исполняемого произведения; желательно с самого начала работы над произведением.

Руководителю хора нужно знать все хоровые партии сочинения и уметь их выразительно петь. Изучая хоровую партию, руководитель определяет её вокальные и интонационные трудности и намечает способы их преодоление с хором. Необходимо расчлнить произведения на отдельные построения и фразы, определить цезуры, установить контуры динамического развития всего произведения и нюансировку каждой фразы, характер звучания и т.д. Целесообразно после работы над произведением попросить певцов спеть от начала до конца стоя. Это организует певцов, соберёт их внимание, создаст атмосферу ответственности, как на концерте.

Во время репетиции желательно применять элементы теории музыки, внедрять такие понятия как, ритмическая группировка, сила звука и другие его качества. По возможности приобщать к нотной грамоте.

Концертно-исполнительская деятельность – важнейшая часть творческой работы коллектива. Она является логическим завершением репетиционного процесса. Концерт в одном отделении обычно длится около часа. Концертная программа должна быть разнообразной. Перед концертом следует ознакомиться с акустикой помещения и с учётом этого располагать хор на сцене.

### Примерная таблица данных при прослушивании в хор.

№ п/п	ФИО	муз. слух	чувство ритма	муз. память	диапазон голоса	дефекты голоса	муз. грамотность	опыт пения	заключение

### Личность руководителя хора.

Наличие квалифицированного руководителя - необходимое условие плодотворной работы хорового коллектива, именно его квалификацией определяется уровень исполнительского мастерства коллектива.

Руководитель является организатором всей деятельности хорового коллектива. Перед ним стоят многочисленные и разнообразные задачи, справиться с которыми он сумеет только в том случае, если обладает целым рядом необходимых для этого качеств.

#### Задачи и качества руководителя:

1. Организовать из отдельных лиц, различных по возрасту, культурному развитию, интересам, монолитный коллектив, проникнутый единой целью. Для этого руководитель должен **обладать** отличными **организаторскими способностями**.
2. Чтобы воспитать у участников хора серьёзные художественные интересы и хороший музыкальный вкус, руководитель должен **быть педагогом-воспитателем**, который обладает соответствующим музыкальным развитием.
3. Т.к. в хор приходят люди без музыкальной подготовки, руководитель должен поставить учебную работу на нужную высоту, обеспечить непрерывное музыкальное развитие, а для этого он сам должен **быть теоретиком**, обладать достаточными знаниями.



4. Руководитель хора - учитель пения, а потому он должен хорошо разбираться в вокале, иметь отличный вокальный слух - **быть педагогом-вокалистом** (главное - правильный вокальный показ).
5. Участники хора не умеют петь в ансамбле и стройно. Слышать ансамбль и строй в хоре должен руководитель, т.е. он должен **иметь** отличный **музыкальный** и, особенно, **гармонический слух**.
6. Перед руководителем постоянно стоит задача выучивания с хором новых произведений, поэтому он должен **обладать** достаточными **знаниями методики хоровой работы**.
7. В работе над репертуаром важно способность руководителя проникать в идейно-художественное содержание произведения, найти средства выразительности донести их до участников хора и до слушателя. Для этого **руководитель - музыковед**.
8. Руководителю приходится выступать как дирижеру, а потому он должен **владеть дирижерской техникой**.
9. Помимо профессиональной подготовки, руководитель должен **иметь интерес к своему делу**. **Если хор поёт плохо - вини не хор, а руководителя.**
10. Положительные результаты достигаются только тогда, когда руководитель **отдаётся работе полно и целеустремлённо**, не падая духом перед неизбежными неудачами, поэтому большое значение **имеет трудоспособность**.
11. Руководитель должен **пользоваться авторитетом**, а его следует заслужить знаниями, хорошей работой и активным участием в жизни коллектива.
12. Руководитель должен **быть требовательным к себе**, замечать свои ошибки, осознавать их и исправлять, и не останавливаться на достигнутых результатах.

### **Вопросы взаимоотношений в хоре.**

В зависимости от того, какие взаимоотношения между руководителем и хором, между группами хора и отдельными участниками хора, они могут благоприятствовать работе или, наоборот, тормозить её. Руководитель должен создать обстановку, которая способствовала бы успеху работы. Поэтому, большое значение имеют взаимоотношения между ним и хором. Руководитель не должен противопоставлять себя коллективу. Придя в новый коллектив, не следует забывать, что он жил до этого своей жизнью, привычками, традициями. Не следует их разрушать. Осмотрись, оставь всё хорошее, а плохое постепенно исправь и замени хорошим.

Не теряй самообладания, цени и уважай хорового певца, если хочешь, чтобы тебя ценили и уважали в хоре. Наилучший результат достигается не только тогда, когда хористы уважают хормейстера, способного руководить, но и когда видят в нём положительные человеческие качества.

Не меньшее значение имеют и те взаимоотношения, которые складываются между самими участниками хора. Только тот хор достигает положительных результатов в своей деятельности, который представляет собой монолитный коллектив, спаянный в единое целое. Отношения между хористами должны складываться на основе взаимопонимания и взаимоуважения, из которых и возникает в дальнейшем коллективная дружба.

Необходимым условием плодотворности труда также является и дисциплина.  
Дисциплина в хоре бывает внешняя и внутренняя.

Внешняя дисциплина - посещаемость занятий, своевременный приход к началу их, отсутствие разговоров во время репетиции, внешность участников хора, правильное положение корпуса поющих, точное выполнение указаний руководителя и др. внешняя дисциплина создаёт предпосылки к выявлению внутренней дисциплины, которая и составляет основу художественно-исполнительской работы.

Внутренняя дисциплина - умение работать собранно, внимательно, сосредоточенно, увлеченно, эмоционально.

Особое внимание нужно уделять так называемой сознательной дисциплине. Дисциплина, основывающаяся на страхе перед окриком руководителя и боязни получить публично резкое замечание, сковывает психику участников хора и исключает возможность творческого состояния. Поэтому, усилия руководителя должны быть направлены на воспитание у хористов внутренней убеждённости в необходимости дисциплины. Сознательная дисциплина должна воспитываться у участников хора повседневным трудом.

### **Методика разучивания произведения с хором.**

Предварительная работа дирижера с партитурой предполагает составление плана работы с коллективом:

- дирижер подготавливает ряд специальных упражнений, которые помогут в преодолении технических и вокальных трудностей;
- продумывает распевания, которые могут настроить и подготовить хор к работе именно над данным произведением;
- дирижер разделяет произведение на предложения, фразы, удобные для усвоения.

Особое значение имеет подготовка нот для хора, т.к. плохо и неграмотно написанные партии отнимают много времени на их прочтение и исправление, вызывают у певцов раздражение, а всё это ведет к плохой дисциплине, к потере рабочего времени и настроения. Все партии, текст должен быть выучены дирижером наизусть.

Способы разучивания произведения с хором могут быть самыми разнообразными в зависимости от подготовки и состава коллектива. Но для всех коллективов является обязательным вступительное слово руководителя и показ произведения. Чем интереснее будет построена беседа о произведении, и чем художественнее оно будет исполнено, тем больше шансов на успех в черновой работе.

### **Три этапа разучивания произведения с хором.**

1. *Музыкально – техническое усвоение – разбор.*
2. *Тщательная работа над строем, ансамблем, дикцией.*
3. *Углубление работы над художественным образом произведения.*

**I этап.** Во время черновой работы преодолеваются все основные технические трудности, устанавливаются темпы, определяются нюансы. Самодеятельный коллектив разучивает партии с голоса. Движение мелодии показывается рукой вниз и вверх. Хор, владеющий нотной грамотой, начинает петь сольфеджио. Разучивание произведения должно производиться по частям, и если оно будет исполнено ритмически правильно, без ошибок и интонационно чисто, то можно первый период считать законченным. Не следует при первом этапе разбора расплывать внимание певцов замечаниями по поводу трактовки произведения, но за звуком нужно следить, т.к. интонация во многом зависит от правильного его формирования.

**II этап.** Этот этап работы должен быть тесно связан с первым, техническим, т.к. работа над совершенствованием строя ансамбля, дикции, нюансировки не может проходить в отрыве от художественных задач. В этом периоде работа над хоровой звучностью все больше и больше подчиняется раскрытию художественного образа. Например, острый пунктирный ритм походного марша является основой художественного образа марша, или распев на одном слоге нескольких нот в протяжной русской народной песне является основой художественного образа песни.

**III этап.** Произведение отшлифовывается со стороны строя, ансамбля, дикции, характера звука, все больше впеваётся. Этот этап требует от дирижера музыкальной тонкости и общей эрудиции. Раскрытию художественного образа помогают образные сравнения, подтекстовка, рассказы дирижера о событиях, связанных с созданием данного произведения. Коллектив должен очень ясно себе представлять, о чем он поёт. Какие чувства передает слушателю.

Каждый из этапов разучивания имеет свои трудности. Но особенно труден первый, когда хор ещё плохо знает мелодию, плохо представляет произведение в целом. Поэтому первоначальная работа требует от дирижера находчивости, остроумия, энергии, такта. Инертный дирижер, с ограниченным запасом слов, с недостаточным знанием партитуры уничтожит у коллектива всякое желание работать над произведением, грубый и нервный вызов ответную реакцию у певцов.

Дирижер в период разучивания произведения должен ставить перед коллективом совершенно ясные задачи, особенно это бывает важно при требовании дирижера повторить ту или иную часть произведения. Если приходится неоднократно повторять мелодическую фразу, то для достижения одной цели надо применять различные приемы и слова. Например, во время разучивания протяжной песни певцы поют вяло ноты, с «подъездом». Руководитель указывает на это и просит повторить, но результат прежний. Тогда он показывает голосом, как поёт хор (несколько утрированно), а затем поёт так, как нужно спеть эту фразу.

Дирижер в процессе всей работы должен оставаться терпеливым, бодрым, т.к. это вселяет в коллектив уверенность. Замечания следует делать тактично, ясно.

Во время трудной и утомительной работы надо подбадривать коллектив, т.е. указывать на улучшения, пусть даже не всегда значительные.

## **Примерный план разучивания произведения с хором.**

- Ознакомление с содержанием произведения и его автором;
- Показ произведения на ф-но с пением;
- Общий разбор произведения (сольфеджирование по нотам);
- Работа над чистотой интонации, выработка строя;
- Работа над правильным дыханием, над точными вступлениями и снятиями;
- Работа над выработкой ансамбля, как частного, так и общехорового;
- Работа над культурой звука, соблюдение формы гласных;
- Соблюдение опоры, плотного дыхания, твёрдой атаки;
- Работа над выработкой строя (горизонтального и вертикального), общехорового ансамбля;
- Работа над вокальным словом. Соблюдение правил вокального переноса. Следить за всеми согласными, начинающими и оканчивающими музыкальные построения;
- Работа над чёткой артикуляцией гласных и согласных, следить за соблюдением правил орфоэпии, культуры речи и логики;
- Установка правильного темпа;
- Работа над фразировкой и нюансировкой. Выработка при этом правильного, экономичного дыхания. Проработка всех подвижных нюансов в отдельности и в соединении с неподвижными;
- Усвоение, раскрытие внутреннего содержания сочинения и вложенных в него чувств. Выявление и ясное представление образов, картин, действий, рисуемых текстом. Воспроизведение всего этого в художественном исполнении;
- Работа над художественным исполнением. Впевание произведения.

## **План домашней работы дирижера над сочинением, избранным им для выучивания с хором.\***

### **I. Технический период.**

- Изучить содержание текста, на который написана музыка произведения;
- Выучить музыку сочинения и играть на ф-но;
- Рассмотреть сочинение с точки зрения музыкальной формы и определить её;
- Найти в сочинении аккорды, лежащие вне ансамбля и, если они есть, соответственно отработать их;
- Произвести анализ сочинения по строю и пометить, как в партитуре, так и в хоровых партиях, обозначение способов исполнения (стрелки);
- Произвести анализ сочинения с точки зрения нюансировки и разобрать подробно схему нюансов;
- Произвести анализ текста, наметив для хора задания по дикции и подчеркнув наиболее трудные для произношения слоги и слова;

---

\* Главы из книги: П.Г.Чесноков. "Хор и управление им". (Печатается с сокращениями)

- Рассмотреть сочинение с точки зрения дыхания и расставить соответствующие знаки, как в партитуре, так и в хоровых партиях;
- Усвоить общий темп сочинения и отклонения от него;
- Рассмотреть контрапунктические места сочинения и определить (разместить) нужные для них нюансы;
- Наметить план проработки сочинения с хором по первой фразе основного периода (мозаичный разбор), разбив его на куски и установив порядковую очередь для хоровых партий. Наметить такой же план работы по строю и ансамблю;
- Определить практические приёмы дирижирования, нужные для выработки ансамбля, строя и нюансов;
- Уяснить стиль произведения (гармонический, контрапунктический и т.д.) и выработать дирижерские приёмы, соответствующие специфике того или иного стиля.

## **II. Художественный период.**

- Выучить наизусть текст без музыки и читать его, как самостоятельное литературно-художественное произведение;
- Выявить основные образы, картины, движения и действия, воспроизведенные в тексте;
- Выяснить и определить своё отношение к выявленным образам, картинам, движениям и действиям;
- Подготовить для занятий с хором разбор текстового содержания прорабатываемого сочинения, имея задачей вызвать у певцов те чувства, которые предстоит художественно выразить при исполнении сочинения;
- Установить, насколько музыка своим содержанием совпадает с содержанием текста, т.е., насколько правильно и понятно она его выражает;
- Найти технические расхождения композитора с поэтом, если они имеются, и наметить способы сгладить их при исполнении;
- Продумать и прочувствовать способы претворения творческого замысла в художественное исполнение.

## **Советы молодым дирижерам.**

1. Техника помогает вдохновению, а потому выучивай сочинение с хором прежде всего технически совершенно.
2. Не берись за работу над сочинением, которого не воспринимаешь полностью своим сознанием и чувством.
3. Если, работая над сочинением, ты заметил, что хор не воспринимает его потому, что оно ниже возможностей хора, сними это сочинение с работы. Если же сочинение для хора трудно, развивай и совершенствуй хор в работе над более легкими сочинениями, а в дальнейшем возвращайся к временно оставленному трудному сочинению.
4. Помни, что ты руководитель в своем деле; сознание ответственности поможет тебе в преодолении многих трудностей.

5. Не приходи к хору с сочинением, предварительно тобою не изученным, не проанализированным всесторонне.
6. Если хор поет плохо, вини в этом не его, а самого себя.
7. При управлении хором будь всегда хотя бы отчасти на подъеме; отсутствие подъема ослабляет исполнение.
8. Не обесценивай сочинения чрезмерно частым исполнением. Если заметишь ухудшение качества исполнения и появление ошибок, сними сочинение с репертуара месяца на два, а потом дополнительно проработай его.
9. Не вводи в репертуар хора сочинений идейно и художественно незначительных и слабых.
10. На занятиях с хором не будь груб; это унизит тебя в глазах хора, а делу принесет только вред. Будь оживленным, изобретательным, остроумным; завоевывай авторитет у хора интересными занятиями и артистическим исполнением выученных сочинений.
11. Не увлекайся одним каким-либо автором; это породит однообразие. Бери у каждого автора лучшее и ценное.
12. На занятиях чрезмерно не утомляй хора: при усталости не будет продуктивной работы.
13. Перед выходом на эстраду возьми 2-3 глубоких, медленных дыхания; это благоприятно действует на нервную систему.
14. Выйдя на эстраду, не оглядывай публику и не успокаивай ее. Встав на свою эстрадку, сделай хорошую выдержку, дождавшись полной тишины в зале и должной настроенности хора; избегай, однако, излишней передержки.
15. Тщательно и подробно проинструктируй хор в отношении порядка выхода на эстраду, ухода с нее и манеры держаться перед публикой. Внешний порядок создает должное впечатление серьезности и дисциплинированности. Обрати также внимание и на однообразие одежды у певцов.
16. Впервые придя в новый для тебя хор, не забывай, что он жил до тебя своей жизнью, своими привычками и традициями. Остерегись слишком поспешно их разрушать: присмотришь, оставь все хорошее, а плохое постепенно замени лучшим.
17. Не будь многоречив с хором: говори только то, что необходимо и принесет практическую пользу. Помни, что многословие утомляет хор: будь воздержан и в жестах, и в словах.
18. На занятиях не заставляй хор бесцельно повторять одно и то же; при каждом повторении сначала поясни, зачем ты это делаешь, иначе доверие к тебе хора начнет постепенно падать.
19. Оставайся всегда строгим в требованиях к себе, как к дирижеру и как к человеку; это обеспечит нормальные взаимоотношения с хором.
20. Поддерживай в хоре атмосферу творческого содружества и единодушия.
21. Будь для хорового певца старшим товарищем в самом лучшем смысле этого слова; в то же время будь требователен в работе.
22. Изучая с хором сочинение, указывай певцам на лучшие по замыслу и по музыке части и детали его; этим ты будешь воспитывать в них эстетическое чувство.
23. Если ты не сумеешь возбудить в певцах чувство восхищения художественными достоинствами исполняемого сочинения, твоя работа с хором не достигнет желаемой цели.

24. Дирижер, которому не удастся вызвать чувства художественного удовлетворения в слушателях - не художник.
25. Если сам ты не испытываешь удовлетворения и не находишь радости в занятиях, то и певцам ничего не дашь. Такие занятия считай неудачными.
26. Во всякое технически сухое занятие старайся внести одушевление и интерес.
27. Изучай каждого певца как человека, вникай в его психологические особенности и сообразно этому подходи к нему.
28. Цени и уважай хорового певца, если хочешь, чтобы и тебя ценили и уважали в хоре; взаимное уважение и доброжелательство - необходимые условия для художественной работы.
29. Помни, что хоровое искусство является одним из проявлений человеческой культуры.

*P.S. Хотя эти советы взяты из книги, адресованной светским музыкантам - хоровым дирижерам, однако, на наш взгляд, за немногими исключениями почти все они не только применимы, но и крайне полезны для любого регента.*

## IV. Приложение.

### Виды музыкального оформления слова в богослужении.

Весьма важным фактором, формирующим богослужебное пение, является **богослужебный чин** и те или иные священнодействия во время богослужения. Структура богослужения и различная литургическая функция музыкально преподносимого слова обуславливают различный вид исполнения текстов. Эти виды исполнения в принципе одинаковы во всех национальных частях православной церкви.

Музыкальное оформление *слова* в богослужении можно разделить на две неодинаково большие группы:

I. **Одиночно** (т.е. одним чтецом или певцом) исполняемые части богослужения. Сюда относятся **псалмодия** и **экфонетика**, - виды музыкального оформления, которые не могут исполняться иначе, как только одним исполнителем.

II. **Хоровым образом**, т.е. коллективом поющих, независимо от их числа, унисоном или многогласно, исполняемые части богослужения.

**Экфонесис** и **псалмодия** предполагают три вида исполнения:

а) **Чтение** – более или менее торжественное, применяемое к более или менее торжественному чтению Священного Писания, Апостола и (гл. образом) Евангелия, а также и некоторых Паремий. В западной церкви такое чтение называется “*lectio sollemnis*”.

б) **Возгласение** кратких молитвословий или славословий. Например: прошения ектений, заключительные славословия (*доксологии*) священника, которыми заканчиваются ектении, и т.п.

в) **Распевное произнесение** тех или иных молитвословий. Этот вид может колебаться между псалмодией и собственно **возгласом**.

Самой примитивной формой, в которой музыкальный элемент проявляется в богослужении, есть **чтение** на одном тоне, **recto tono**. Этот вид псалмодии присущ всем христианским церквям, имеющим иерархию апостольского преемства, независимо от богослужебного языка. Этот вид **отличается от разговорной речи следующими признаками:**

а) Постоянной высотой тона, на котором происходит чтение. Причем высота тона точно определима.

б) Несколько (*но очень незначительно*) большей продолжительностью произношения гласных, которые при этом остаются в их динамике более или менее постоянными и не такими “взрывными”, как в разговорной речи.

Следующей, более высокой градацией музыкального элемента в богослужении является **возглас** (ἔκφωνησις). Это еще не пение в собственном смысле слова, но это уже и не чтение *recto tono*. В возгласе высота общего тона не так постоянна, могут появляться отклонения от среднего тона, соизмеримые с тоновым или полутоновым интервалом вверх или вниз от среднего тона. Иногда могут случиться отклонения и на большие интервалы. Также и средний, постоянный, тон возгласения лежит обычно немного выше, чем при чтении на одном тоне. Но главное – гласные в некоторых слогах немного растягиваются и иногда даже поддаются взаимному



координированию. Конец фразы, а особенно конец текста, почти что поется, связывая два или три звука разной высоты над одной гласной слога. От собственно пения экфонесис отличается тем, что уклонения от постоянного, устойчивого тона появляются только в конце фразы или всего отдела возгласа.

Высшая градация экфонесиса переходит уже в собственно *пение*. Здесь почти все гласные звуки исполняются на различной, взаимно точно определимой высоте и образуют одну, более или менее непрерывную мелодическую линию. Продолжительность тонов более или менее соизмерима с какой-либо условной единицей измерения и поддается более или менее записи нотами. Ясно ощущаем известный ритм. Несколько тонов различной высоты и длительности, приходящееся на один слог текста, могут соединяться в одну мелизму, что в экфонесисе может иметь место только в исключительном случае. В заключительной каденции, и то только над одним слогом.

### **Богослужебно-певческие указания в Уставе.**

Наше церковное пение создано подвижниками благочестия, людьми, которые в результате личного духовного опыта смогли создать Царствие Божие внутри самих себя (Лк. 17, 21). Их внутренний духовный мир, преисполненный небесной сладости, отразился в их песнотворчестве, как в чистой прозрачной воде отражается небесная лазурь. Только такие творцы, одаренные, - как отметил Патриарх Московский и всея Руси Алексей I, - "познанием тайн божественных звуков", могли создать мелодию, являющуюся голосом Церкви, ее "мелодическим богословием".

Отцы Церкви создали не только текст и мелодию, но и сам устав церковного пения. Наше богослужебное пение, как пение церковное в истинном смысле этого слова, подчинено строго определенным правилам церковного Устава, обладающего всей полнотой уставности. Устав этот (*Типикон*) касается не только порядка (*последовательности*) песнопений в процессе богослужения, но и всех вообще сторон церковного пения, а именно: распределения песнопений по характеру их текста и мелодии, регулирования широты мелодий, скорости исполнения и силы (*громкости*) звучания, личного состава исполнителей, органов контроля и мн. др.

Распределением песнопений по их содержанию управляет закон осмогласия, созданный святыми отцами на основе ветхозаветного, первохристианского и греко-сирийского мелодического материала.

Осмогласие является основным законом богослужебного пения Православной Церкви. Будучи своего рода "конституцией" в области церковного пения, закон осмогласия распространяется на все церковные песнопения, родившиеся в недрах Православной Церкви, и является священным законом для певцов, как обычай, освященный древностью, как и сам Устав богослужения.

Основной костяк нашей мелодии, как уже говорилось, составляет псалмодия - краткая мелодия, которая состоит из трех-четырёх повторяющихся тонов. Она может быть расширена сообразно требованиям Устава. Растяжимость эта точно определяется Уставом в соответствующих категориях.

К первой категории относится псалмодия в собственном смысле (*чистая*). В исполнении одного чтеца она называется у нас чтением, а в исполнении целого лика - "равнокупноглаголением". Этот вид мелодии Уставом назначен для седмичного (*повседневного*) богослужения, а также для келейного правила. Следует отметить,

что келейное отправление часов и кафизм Псалтири святые отцы называют пением, указывая тем самым на распевное (*псалмодическое*) их исполнение.

Второй формой широты является пение "на подобен". Возникшая в силу исторических обстоятельств, эта форма нашла свое место в богослужебном пении у нас на Руси ко времени его расцвета. Мелодия "подобна" - это та же псалмодия, только несколько расширенная и украшенная. Если прислушаться к ней внимательно, особенно когда она исполняется в быстром темпе, то это своего рода певучее чтение, но певучее не по католически, а по православному. Однако это уже не псалмодия в собственном смысле, а настоящее пение, только мелодия здесь простая и почти бесцветная, хотя, надо заметить, своеобразно красивая.

Наш богослужебный Устав знает два вида мелодии: "подобен" и "самогласен". Пение на "подобен" положено в седмичные дни и малые праздники. Почти все стихиры святым и некоторые Богородице положены на "подобен", тоща как в великие, особенно Господские праздники "подобны" встречаются только на малой вечерни и на "хвалитех" - в моменты наименьшей торжественности.

Самогласен - это самый широкий вид богослужебной мелодии. Самогласная мелодия назначена Уставом для песнопений дней Господских и других великих праздников, дней Страстной седмицы и наиболее важных песнопений Триоди ("*самогласен дне*") и некоторых святых.

Песнопения, положенные Уставом на "подобен", могут иметь и самогласную мелодию: все зависит здесь от степени важности исполняемого в данном случае песнопения и наличия нотных книг. Так, например, стиховные стихиры на Введение, Совет преемственный (*Благовещение*), Небесных чинов радование (*самоподобен 1 гласа, он же и Богородичен в неделю на стиховне*) в нотных и крюковых книгах имеют и самогласные мелодии, хотя Уставом и положены на "подобен". В крюковой певческой книге "Трезвон" самогласная мелодия дана почти на все стихиры средних и малых праздников, надписанные в Уставе на "подобен". Таким образом, значение "подобнов" почти аналогично значению Общей Минеи. Но самогласные песнопения не могут быть исполнены на "подобен", ибо они не подойдут по важности содержания и по размеру текста.

Таким образом, широта мелодии в нашем церковном пении определяется по следующему принципу: больше торжества - шире мелодия.

Богослужебный Устав (*Типикон*), регулируя порядок богослужебных действий, чтений и пений, не упускает из вида и музыкальное оформление богослужения. В некоторых случаях он указывает комбинацию строя, тональностей-гласов, в которых нужно исполнять те или иные песнопения, а также нередко указывает и мелодический образец для пения (*указание подобных*); указывает в самых общих чертах, и не всегда, также и характер исполнения отдельных песнопений, или целых частей богослужения.

Греческие древние уставы были более богаты такими указаниями, нежели уставы русские. Много, что не писалось в уставах, как хорошо всем знакомое из повседневной богослужебной практики (*а часто, при этом - непередаваемое словами*), составляло и составляет до сих пор часть **богослужебно-певческого предания**; последнее же относится к преданию православной церкви вообще.

По-видимому, по мере того, как эволюционировал в течение веков богослужебный чин, - вместе с тем, следуя практическим потребностям совершения богослужения, эволюционировала (*большой частью, незаметным для одного*

поколения образом) и сама система богослужебного пения. Нужно думать, что при переписывании старых уставов переписчики не везде и не всегда безусловно точно копировали данный им образец, а иногда равнялись на современную им, давно практически утвердившуюся, певческую практику, опускали некоторые подробности, вышедшие давно из практики приемы, или же не писали того, что само собою разумелось и сохранялось практическим *преданием*.

В позднейших же, печатных изданиях Типикона замечания относительно исполнения богослужебного пения (*не считая указаний гласа и, где нужно, подобна*) чрезвычайно скудны.

*На сокращения, обобщения и упрощения* в отношении указаний характера исполнения богослужебного пения русской церкви, *в современном ее типиконе, оказала влияние практика неодноголосного хорового исполнения* пения при богослужении *и отстранение предстоящих в храме от активного участия в пении*. При этом нельзя упускать из вида, что современный Типикон русской церкви имеет в виду *монастырский порядок богослужений*. А именно: в монастырском богослужении больше сохранилось предание характера исполнения богослужебного пения как одной из форм самого богослужения. В этом отношении мирские церкви очень далеко отошли от богослужебно-певческого предания вообще, за весьма малыми исключениями почти, что во всех отношениях.

Одновременно с вытеснением уставного русского, преданного от основания русской церкви, богослужебного пения, хоровой певческой музыки на богослужебные (*а иногда даже и не на богослужебные, например “концерты”*) тексты, - многие перестали считаться с указаниями устава, регулирующими характер звукового, музыкального оформления богослужения. С полным господством хорового пения по западному, инославному, и даже просто по мирскому образцу эти указания вообще забылись. Окончательный удар уставным указаниям относительно богослужебного пения был нанесен в середине 19-го века изданием и принудительным распространением обихода придворного пения Петербургской Певческой Капеллы. Издание это было выпущено директором Капеллы, генералом А.Ф.Львовым, а затем - генералом Н.И.Бахметевым.

Для многих, недостаточно осведомленных в системе и сущности богослужебного пения русской православной церкви, этот Обиход Придворной Капеллы стал почти что заменять устав, а устав-типикон остался практически руководствующим только в монастырях, да у наиболее добросовестных и литургически-образованных настоятелей приходов и у ревностных псаломщиков.

Между тем, уставные указания характера исполнения тех или иных частей богослужения, или отдельных песнопений, имеют ввиду *целостность музыкально-певческого оформления данного богослужения*, - именно то, что мы можем назвать “эмоциональной кривой” или “кривой настроения”, которая находится в тесной связи с градациями музыкальной стихии в богослужении.

Как *общее* указание относительно характера богослужебного пения, в главе 28 Типикона, “О бесчинных воплях”, говорится следующее (см. *Типикон, сиест устав. Москва, 1906. Лист 37 обор.; офсетный репринт. Москва, 1954*): “Бесчинный вопль поющих в церкви, не прияти того к церковному пению. Также и прилагаяй к церковному пению, не приятен есть: да извергнутся сана своего, и паки в церкви да не поют. Подобае бо пети благочинно, и согласно возсылати Владыце всех Господу

Славы, яко едиными усты от сердец своих: преслушашии же сия вечней муце повинни суть, яко не повинуются святых отец преданию и правилом”.

Вообще же указания типикона относительно характера исполнения тех или иных песнопений или частей богослужения очень скудны. В мирских храмах, где поют организованные хоры певчих, на эти указания, к сожалению, вообще давно перестали обращать внимание. *Светские формы и мелодии хорового многоголосного пения в значительной степени оттеснили богослужебно-певческие формы и напевы.* Воспитанные на “общей музыке” управители хоров, поющих в церкви, и певчие не считали для себя необходимым принимать во внимание уставные указания. Да и свободные хоровые композиции на богослужебные тексты, совершенно не принимали во внимание этих указаний, - уже потому, что для композиторов Типикон представляется “книгой под семью печатями”. Они и понятия не имеют о том, что Типикон предусматривает также и характер певческого исполнения известных песнопений.

Приведем несколько примеров из Типикона. В Типиконе встречаются указания, что тот или иной текст следует петь “косно”, т.е. медленно, протяжно; “со сладкопением”, т.е. напевом мелодически развитым, мелизматического строения; или же “тихим гласом”, или “велегласно”, или “поскору”, т.е. мелодией краткого, силлабического строения; “со умилением” – т.е. выразительно (*но не “молитвенно”! – такого выражения в русской уставной богослужебно-певческой терминологии нет!*).

Для начала всенощного бдения Типикон (*лист 3*) дает следующие указания: “И начинает предстоятель, или еклисиарх: Аминь. Приидите поклонимся царице нашему Богу. Таже второе мало повыше: Приидите поклонимся и припадем Христу царице нашему Богу. Паки третье вышшим гласом сице: Приидите поклонимся и припадем самому Христу, Царице и Богу нашему. Таже особне: Приидите поклонимся, и припадем Ему”.

Нужно заметить, что эти указания относятся к **возглашению** настоятеля или еклисиарха, не к пению клира или певчих.

Типикон продолжает далее: “И абие начинает вышшим гласом предстоятель или еклисиарх, на глас осмый: Благослови душе моя Господа: не скоро, и со сладкопением спюющей и прочей братии”.

Относительно исполнения седальна после первой кафизмы в субботу утра (*Типикон, л. 6 об.*) указывается: “И поем седален воскресен прежде просто”. Указание, что седален поется в данном случае “просто”, дает основание предполагать, что бывают случаи, когда седален поется и не “просто”. Но какая форма имеется ввиду при указании “просто” – не ясно: возможно, что это хорошо было известно из практики и не нуждалось в письменном уточнении. Говоря о воскресной утрени Типикон умалчивает о полиелее, который в наши дни стал необходимейшей частью воскресной утрени. Это – русский, и притом довольно поздний обычай мирских церквей, распространившийся и на монастыри.

“Велегласное”, т.е. громкое пение указано для исполнения “Величит душа моя Господа” на 9-й песне канона (*Типикон, л. 8, сравн. л. 20 об.*): “И мы стихословим 9-ю песнь, поюще велегласно: Величит душа моя Господа и Честнейшую херувим...”.

Иногда указывается также и на характер исполнения возглашений, как было упомянуто выше, для начала всенощного бдения. Больше указаний дается Типиконом

относительно великопостных богослужений. Так, например, относительно пения псалма 136, “На реках Вавилонских”, в дополнение к псалмам 134 и 135 в составе полиелея на утрени в недели от Блудного сына до недели Сыропустной включительно, Типикон (*лист 393 обор.*) дает более определенное указание: “...и полиелей: обычные два псалма. Припеваем же к сим и третий псалом: на реках вавилонских, с аллилуйею красною”. - Относительно великого прокимна в неделю Сырную вечера, в Типиконе имеется следующее указание (*лист 404 об.*): “Также поем прокимен великий, глас 8: Не отврати лица Твоего...” и после последнего промежуточного стиха: “и паки вышшим гласом: Не отврати лица Твоего”. В данном случае выражение “вышшим гласом” можно понимать и в том смысле, что последующий текст исполняется громче предыдущего (*а не обязательно в более высоком регистре, выше по тону*).

В противоположность этому, чтение 40-кратного “Господи помилуй” указывается исполнять “кротким и тихим гласом” (*лист 405*).

На утрени в понедельник первой седмицы Великого Поста, относительно пения троичных после “Аллилуия” (*вместо “Бог Господь”*) указано: “Таже троичны гласа, разделяюще на лики: поем же со умилением, возгласно и косно, пением” (*т.е. громко, мелодически*).

В некоторых случаях (*например, если Благовещение случится в страстной вторник*), Типикон (*лист 275*) указывает, что некоторые части богослужения, обычно исполняемые певчески, исполняются без пения: “и час 9 без кафисмы, блаженны скоро, без пения”. Но это выражение можно понять и так, что блаженны указано в данном случае исполнять скорым, речитативным, силлабически построенным полунапевом, а не мелодически, “пением”. (*Сравн. Типикон, л. 400*).

Относительно характера исполнения литургийных песнопений Типикон не дает регулирующих указаний. Литургия, как *общее дело*, должна была бы петься всеми присутствующими, за исключением, разве, немногих переменных песнопений (*стихиры блаженны, тропари, кондаки, а в двенадцатые праздники – задостойники*). С полным утверждением практики концертного хорового пения по западному (*преимущественно немецкому и итальянскому*) образцу в середине 17-го века и в течение 18-го века общее совершение литургии пением заменилось пением особо обученного хора певчих, а предстоящие сводились к роли пассивных слушателей. В монастырях еще кое-где держался прежний обычай. На Подкарпатской Руси обычай общего пения литургии (*и др. служб*) сохранился еще до второй мировой войны. В наше время от этого обычая остался еще кое-где обычай подпевать певчим знакомые песнопения, когда службу поет организованный и обученный хор певчих. Сама музыкальная фактура исполняемых хором певчих духовно-музыкальных произведений разных композиторов не допускает участия в пении не состоящих в хоре и не репетировавших с ним исполняемое пение лиц.

Приведенных примеров достаточно для того, чтобы составить себе, в самых общих чертах, понятие о том, что Типикон, даже в современной его редакции, регулирует не только порядок богослужебных действий, но, в известных случаях, касается также и исполнительской, богослужебно-певческой стороны богослужебного материала.

По благодатному преемству от святых апостолов Святая Православная Церковь управляется Богоустановленной иерархией и подчинена ей во всех отношениях, в том числе и богослужебном. Православное богослужение по своей

природе - это молитвенное пение, соединенное со священнодействием. Священнослужитель - это молитвенный певец; поэтому как самое пение, так и контроль в этой области возлагаются на священнослужителей и священноначальников.

В первые века христианства, когда местные церковные общины были небольшие, а пение только еще начинало создаваться, в церковном пении принимали участие все молящиеся. Иногда они разделялись на два лика: мужчины (*правая сторона*) и женщины (*левая сторона*) отдельно. У тех и других был свой запевающий. В Антиохийской Церкви антифонное пение было введено святым Игнатием Богоносцем. Позднее, когда в связи с бурным ростом численности верующих и по причине проникновения в Церковь мирских, и даже еретических элементов, в церковном пении стали возникать разного рода нестроения, отцы Церкви ввели строго определенные правила в целях упорядочения церковного пения. Так, 15 правило Лаодикийского Собора ясно говорит: Кроме певцов, состоящих в клире, на амвон входящих и по книге поющих, не должно иным некоторым пети в церкви. Особые, так называемые канонические чтецы и певцы существовали еще в древние времена: 26 апостольское правило упоминает о них, как о клириках. По мнению толкователей приведенного правила, отцы Лаодикийского Собора запретили народу не участие в пении вообще, а самостоятельное пение: народ мог повторять только то, что пел лик. Таким образом, народная толпа, хотя и объединенная общей молитвой, не имеет права не только распоряжаться текстом и мелодией православно-богослужебного пения, но и самостоятельно начинать песнопения. Звание канонического певца являлось первой степенью церковного клира.

В знак своего посвящения и послушания церковному Уставу певец принимал пострижение, которое при возведении его на следующие церковные степени больше уже не повторялось. Рукополагающий епископ заповедует рукополагаемому ежедневно упражняться в чтении Священного Писания. Следовательно, канонический певец - это не просто грамотный и голосистый певец, а облагодатствованный клирик, сведущий в Священном Писании, певец "разумный" (Пс. 46, 8). Лаодикийское правило называет певцов "поющими по книге" (*греч. - по кожаной книге*). Пение клироса - это пение книжное как по тексту, так и по мелодии. Это замечание очень важно в смысле предохранения от всякого рода самочиния и самоволия относительно текста и мелодии песнопений.

Как клирик, рукоположенный епископом, церковный чтец-певец являлся ответственным за правильность церковного пения и чтения перед церковной властью, осуществляющей контроль в области церковного богослужения.

Церковный народ (*миряне*) не может ни давать певцам указаний в области устава, ни делать "заказов" на исполнение песнопений по собственному произволу. Именно так понимал и митрополит Московский Филарет 23 правило Карфагенского Собора. "Певцы, - говорил он, - народу не подвластны".

В условиях уставного (*монастырского*) богослужения ответственность за церковное пение возлагается на **канонарха** (*греч. - букв. "правилоначальник", уставщик*); он возглашает (*псалмодически объявляет*) глас, "подобен" и начальную строку песнопения и вообще наблюдает за пением ликов (*хоров*). Канонарх подчинен непосредственно **экклесиарху** (*греч. - букв. церковный начальник, ведающий храмом и церковными службами*), а тот - настоятелю обители. Местным органам церковной власти (*настоятелю, экклесиарху*) Устав предоставляет право вносить некоторые

изменения в церковное пение, где это предусмотрено. Так, настоятель может избрать одну из самогласных стихир храма для литии; может перенести на повечерие или на другой день стихиры, канон, и даже целую службу святому, при стечении более трех служб в один день; может назначить или отменить бдение в некоторые средние праздники, где это предоставлено его "изволению"; он (*и даже епископ*) может перенести заупокойную службу в "гробницу" (*усыпальницу*), в случае совпадения мясопустной субботы с праздником Сретения Господня и т.п.. Но ни настоятелю, ни епископу, ни, тем более, канонарху не дозволяется подменять святоотеческий богослужебный Устав собственным произволом: никому из них не дано право изменять глас или "подобен", заменять тропарь стихирой, Литургию Преждеосвященных Даров - Златоустовой и т. п., не говоря уже об изменении текста песнопений. Единство и своевременность - общие принципы православной уставности (*1 Кор. 14, 40*). Здесь не может быть места личному произволу: всему дано Уставом свое время и место (*см. 17-18 правила Лаодикийского Собора*).

## **Виды исполнения церковных песнопений.**

Можно отметить пять видов "ликового", т.е. хорового, общего, коллективного пения, иногда с участием одиночных исполнителей.

**1. Антифонный вид.** В принципе предусмотрено уставом два хора (*две группы поющих*) певцов. Они занимают место справа и слева иконостаса, по краям солеи. Стояние певцов на хорах – поздний обычай, перенятый в 17 веке от католиков. Оба хора, правый и левый, поют попеременно, сперва правый, целиком все песнопение, затем следующее песнопение, также целиком, левый хор. Таким способом исполняются, например, стихиры. Также и стихи псалмов исполняются обычно обоими хорами, стих за стихом. Бывает также, что при длинных песнопениях все песнопение делят на части, и каждая из них исполняется тем или иным хором по очереди. Отсюда и название вида исполнения: "антифон" – "противогласие", как бы переключка, диалог двух хоров. Принцип двуххорности – антифонности в последнее время почти больше нигде не соблюдается. Почти как правило, имеется только один хор. Но еще до 1917 г. во многих приходских церквях Москвы и некоторых других городов пели на два клироса. У греков нередко можно наблюдать, что если налицо имеется только два певца, то один занимает место на правой стороне, а другой – на левой, чтобы можно было петь антифонно.

**2. Эпифонный и ипофонный вид.** Первое означает припевание к каждому стиху псалма какого-либо постоянного стиха перед псаломским стихом. Т.е. эпифон есть припев предходящий, своего рода запев. Второе, ипофон, есть припев, присоединяемый к стиху псалма в конце его. При этом могут встретиться следующие случаи: а) Певцы припевают постоянный стих к каждому стиху псалма, стихи которого *псалмодируются recto tono* одним чтецом. При этом припеваемый стих поется одним ликом (*правым или левым*) или попеременно, то одним, то другим ликом. б) Припев поется вместе со стихом псалма или одним хором, или двумя хорами по очереди. Пример: припев "Услыши мя, Господи" на воззванных псалмах вечерни. Пример эпифона: стих "Благословен еси, Господи, научи мя оправданием Твоим" при воскресных тропарях "Ангельский собор удивися".

**3. Респонсорный вид** (от латинского слово *responsum* – ответ). Здесь также мы можем отметить различные способы исполнения. а) Певцы отвечают пением одного и того же текста на каждое прошение или молитвенное воззвание священнослужителя. При этом поет один хор, или даже все присутствующие. Пример: ектении, где на возглашаемые (экфонлируемые) прошения священнослужителя, поющие **отвечают** пением “Господи помилуй”, “Поддай Господи”, и т.п. При этом на целую ектению отвечает всегда один из двух хоров, на следующую ектению – другой хор. б) Чтец читает по порядку стихи какого-либо псалма, певцы же отвечают ему пением первого возглашенного чтецом стиха. Это повторение поется попеременно обоими хорами (если имеется два хора). В конце чтец псалмодирует первую половину первого стиха (он же – повторяемый певцами стих), а певцы отвечают ему пением второй половины. Таким способом исполняются, например, прокимны. Как видно, этот вид исполнения богослужебного текста представляет собой комбинацию чисто антифонного пения и ипофонического вида, со включением псалмодирующего чтеца.

**4. Канонарх.** Вид пения с канонархом особенно принят в русских монастырях и едва ли не составляет типичную особенность монастырского пения. Этот вид приближается до некоторой степени к респонсорному виду. Но сущность его совершенно иная. Можно было бы канонарший вид назвать “пением под суфлера”, т.к. функция канонарха действительно почти тождественна с функцией суфлера. Канонарх возглашает текст песнопения, фраза за фразой, псалмодируя на одном тоне. Певцы же повторяют возглашенный таким образом текст певчески. Перед началом песнопения канонарх объявляет возглас на глас, на который следует петь данное песнопение и, если нужно, то и подобен (заметим здесь, что канонарх возглашает просто: “глас первый”, или “глас второй”, и т.д., а никак не “во глас первый” – “во глас второй”, как стали делать некоторые, думая, что так правильно!). Если следующее песнопение поется в другом гласе, то канонарх перед таким песнопением объявляет новый глас и затем непосредственно возглашает текст. В монастырях, где обычно имеется два хора, стих предходящего стихире псалма. Канонарх возглашает стоя между обоими хорами на середине солеи, а текст последующей стихире он канонаршит у соответствующего хора, обратясь к нему.

Такой способ пения позволял большему числу поющих петь без книги: книга была только у канонарха, и из нее он подсказывал данному хору текст песнопения. Этот вид пения применяется главным образом к пению постоянно меняющихся песнопений (почти исключительно стихир).

В некоторых случаях оба хора собираются на середине храма в один хор на середине храма и поют, под канонарха, как один хор. Становятся они тогда полукругом, обратившись к центру этого полукруга, обращенного к иконостасу, канонарх же стоит в центре этого полукруга, спиной к иконостасу, лицом к поющим. Теперь, за неимением достаточного количества певцов, даже в монастырях, этот вид исполнения песнопений, к сожалению, перестал практиковаться и его очень мало кто еще помнит.

В приходских церквях и соборах этот вид исполнения не применяется, за очень редкими исключениями, т.к. все богослужебное пение исполняется хором певчих. Но при общенародном пении, где оно принято, пение под канонарха может получить большой практический смысл.



От канонарха нужно отличать *головщика*. Головщик, или “начальный певец” соответствует приблизительно запевале в светском хоре. Он начинает песнопение, и когда прочие певцы поначалу узнают напев, то присоединяются к головщику. Но в отличие от канонарха головщик никогда не подсказывает текста, он только начинает пение, а потому не псалмодирует. Как канонарх, а именно запекает. Некоторые композиторы в своих духовно-музыкальных произведениях сочинили партию головщика (*которую по ошибке называют часто “канонархом” - например, известное “Хвалите Имя Господне” №1а Архангельского, где альт запекает в возгласном роде первые слова псалма – типичный головщик, но никак не канонарх!*).

**5. Гимнический (песенный) вид.** Песнопение поется от начала до конца без перерыва. Таким способом исполняются, например, “Херувимская песнь”, “Свете тихий”, большая часть песнопений литургии верных, различные неизменяемые песнопения вечерни и утрени, нарочитые песнопения из ряда неизменяемых. Сюда можно также отнести и те песнопения, во время которых происходят известные церемониальные богослужебные действия. К таким песнопениям относятся, например, богородичны догматики, во время которых совершается торжественный вход священнослужителей в алтарь через царские двери, или песнопения во время облачения архиерея в священные одежды на середине храма перед литургией и др.

## **Критерий “церковности” в исполнении духовной музыки.**

Каждый хормейстер, в том числе и регент – личность, художник; со своим вкусом, эмоциональностью, преданностью делу, возможно – амбициями и тщеславием. И, к сожалению, бывает, что идея *служения* вытесняется идеей *самовыражения художника*. Один из исследователей церковного искусства, о. Павел Флоренский, высказывался по этому поводу так: “Истинный художник хочет не своего во что бы то ни стало, а художественно воплощенной *истины* вещей, и вовсе не занят вопросом, первым или сотым говорит он об истине”.

Профессор А.В.Преображенский еще в начале XX века (*когда храмы были еще “живы” и традиции крепки*) писал о спорах, идущих вокруг вопроса какую же музыку считать истинно церковной.

Еще в IV-м веке свят. Афанасий Александрийский предсказывал “порчу” церковного пения и учения, которую внесут, прежде всего, еретики. Необходимо было оградить церковное пение с двух сторон: и против своеволия мнимых знатоков пения, и против невежества неучей.

Современная церковная действительность вынудила Святейшего Патриарха Московского Алексия I сказать: “Мы должны сделать все возможное для того, чтобы изгнать мирской дух из нашего церковного пения, обратиться к древним его прекрасным образцам, столь любезным сердцу верующего и молящегося православного христианина”.

**Так в чем же заключается критерий каноничности в исполнении духовной музыки?**

Протоиерей Борис Николаев в своей книге “Знаменный распев и крюковая нотация как основа русского православного духовного пения”<sup>\*</sup> пишет, что “Церковная музыка рождается в недрах данной Церкви так же, как слово говорящего человека рождается в устах только его самого: никто другой не может иметь контакта с его внутренним миром до тех пор, пока сам он не выразит своего внутреннего состояния (1Кор. 2, 11). Церковная музыка, прежде всего, самобытна: она не может быть навязываема извне, и если заимствуется, то заимствуется генетически, вместе с самим учением данной Церкви. Заимствованная таким образом, она, естественно, перерабатывается в частности, соответственно национально-психологическим особенностям и местным условиям данного церковного общества, оставаясь неизменной в основном. Насажденная принудительно или оставленная без соответствующей переработки, церковная музыка не будет соответствовать своему высокому назначению: она не сможет отразить в точности религиозных чувств верующих данного церковного общества.

Церковная музыка - это зеркало, отражающее внутреннюю жизнь данной Церкви - ее учение и порождаемые им религиозные переживания всего общества в целом. Каждый член Церкви, взятый в отдельности, потому и есть ее член, что он исповедует веру церковную, молится церковно и вообще живет духовной жизнью своей Церкви.

Музыкальное отражение религиозной идеологии и соответствующих религиозных чувств легко заметно в богослужбной музыке протестантских обществ (*мы имеем в виду протестантские общества с наиболее устойчивыми традициями*). Здесь, прежде всего, слышится радость, ликование.

Исповедуя свою святость, приобретенную через веру в Искупителя, христианин-протестант благодарит Бога - Благодетеля и радуется о своем спасении. В хоралах Мартина Лютера мы слышим мужество, призыв к борьбе, упование и простоту.

Как музыка общественной организации, церковная музыка, естественно, подчинена законам данной организации. Эта чинность тем выше и организованнее, чем ближе к истине сама Церковь.

Основоположник движения Реформации Мартин Лютер, отвергнув и расторгнув “узы и иго” Церкви (Пс. 2, 3), создав известную доктрину так называемого “внутреннего озарения” в толковании Священного Писания и выдвинув на первый план интерес к народному языку и народной песне, дал широкий простор человеческому разуму и воле. Увлекаемый заманчивой идеей собственной святости, протестант, естественно, должен был отодвинуть на второй план святость самой религии - то, без чего, собственно говоря, религия немислима. Лютер положил начало переработке мотивов народной песни и католических церковных мелодий для своих богослужбных песнопений. Последователи его продолжили эту деятельность. Но если у протестантов “ортодоксальных” существуют, все же, в этом отношении какие-то пределы, традиционные правила, то в протестантских сектах действует полная свобода, вернее – произвол, основанный на той, же пресловутой доктрине “внутреннего озарения”. Особенно этим отличаются русские секты. Утратив жизненную связь с Богооткровенной религией и создав собственное

---

<sup>\*</sup> Из книги: Борис Николаев, “Знаменный распев и крюковая нотация как основа русского православного церковного пения”, Москва. “Научная книга”, 1995

"откровение", общества эти мечутся из стороны в сторону, что, естественно, отражается и в их богослужбной музыке. Наряду с песнопениями, самобытными по тексту и мелодии, здесь употребляется не только любая мелодия - от православно-богослужбной до народно-песенной, -- но и церковно-православные песнопения целиком. Так, хлыстовские секты употребляют в своих "молитвенных" собраниях песнопения "Небеснаго круга", "Отверзу уста моя" и мн. др. В собраниях баптистов можно услышать "Ныне отпускаеши" и "Хвалите Имя Господне" А.А.Архангельского; в менонитском гимне "Боже вечный" звучит мелодия одной из наших композиций "Свете тихий", причем, без малейшего изменения. Многие песнопения баптистов имеют мелодии русских песен, романсов и вальсов с незначительной переработкой, а иногда и в чистом виде. Так, баптистский гимн "Пастырь добрый ищет", с припевом "Ищет тебя, ищет тебя", имеет напев русской народной песни "Вдоль да по речке"; один из менонитских гимнов поется на мотив известной русской песни "Коробейники". Много сектантских гимнов положено на мотив любовных романсов и оперных арий. Сектант употребляет православные мелодии не потому только, что текст этих песнопений взят из Библии, и не по тяготению к нашей Церкви, нет. Не по привязанности к миру употребляет он и светские мелодии: он применяет их лишь потому, что все это соответствует духу его религии, отражает его религиозное мировоззрение по совпадению.

Церковные мелодии христианского Запада, даже самые лучшие из них, - это красивые музыкальные картины, ласкающие слух так же, как радует глаз картина, мастерски написанная красками на полотне. Красота эта не совсем мирская, не театральная, но ее нельзя назвать и истинно духовной. В мажорных мелодиях западной церковной музыки звучит блаженная, самодовольная радость, а в минорных - земной укачивающий покой. Такая музыка легко становится популярной, успешно действует на слабые стороны человеческой души. Исходя из произвольного понимания слов апостола Павла, противопоставляющего (*а не сравнивающего*) благотворное действие священных песнопений искусственному воздействию алкоголя (Еф. 5, 18-19), западные христиане склонны понимать духовную радость в смысле своего рода духовного опьянения, которым фактически и является их церковная мелодия. Мелодия безмерной радости и усыпляющего покоя превращает земную подвизающуюся Церковь в торжествующую Церковь Небесную, чего на земле, конечно, нет и быть не может. Но протестанты и, прежде всего, баптисты называют свою религию "непрерывной пасхой", что и отражает их богослужбная музыка.

Наше богослужбное пение, прежде всего, есть пение православное вообще, и отражает догматические свойства Церкви, в которой оно возникло и образовалось.

Православие, по выражению архиепископа Никанора Херсонского, состоит в том, что "все, хранимое Церковью донныне, не только в основе, но и в весьма многих подробностях, в неизменном богоустановленном виде происходит от Самого Христа и Его святых апостолов и восходит по своему началу правым и прямым путем ко временам апостольским". Другими словами, Православие - это Богооткровенная, и потому абсолютная истина. В чем же состоит православность нашего богослужбного пения?

Наше церковное пение уходит своими корнями вглубь библейской истории, к пению Церкви ветхозаветной - древней хранилища Богооткровенных истин. Древнеиудейская распевная речитация (*псалмодия*), словесный ритм и "типичные

мелодические модели" (*попевки*) стали основными признаками нашего церковного пения. Первые проблески нашего осмогласия ученые находят в древнеиудейской ладовой структуре, "предвосхитившей греческие лады". Священные мелодии "подзаконной" Церкви, принесенные лучшими ее сынами в Церковь Христову, легли в основу православного греко-сирийского осмогласия, достигшего позднее своего апогея в нашем великороссийском знаменном осмогласии на заре XVII века.

Православная Церковь бережно хранит священные традиции. Словесно-разумную сторону нашего богослужения составляют пение и чтение; разница же между ними состоит только в мелодической широте. Наше церковное пение - это мелодически расширенное и украшенное чтение, а чтение - это тоже пение, сокращенное в мелодии соответственно содержанию текста и требованиям Устава. Текст и богослужебный Устав являются факторами, непосредственно управляющими богослужебной мелодией.

**Православно-богослужебное пение** не может не отражать внутренних свойств Церкви: оно, как и сама Церковь, также **является единым, святым, соборным и апостольским**, чем, собственно, и отличается от инославной церковной музыки.

Православное **Единство** выражается в нашем богослужебном пении, прежде всего через **единство мелодической идеи**. Его нетрудно уловить даже на слух, если прислушаться к мелодиям православных автокефальных Церквей – в особенности, Церквей славянских народов. Такое единство, как мы уже видели, есть отчасти и в инославных обществах, но у нас оно выступает особенно, по православному. Наши древнецерковные распевы - как северные, так и юго-западные, – красуясь собственными характерными чертами национальной самобытности, неизменно сохраняют православное единство мелодической идеи, ибо все они исходят из единого источника, имеют единую духовную основу – Православие.

Идея православного единства отражается и в самом способе исполнения - **в единогласии**. "В Церкви должен всегда быть слышим один голос, - говорит святитель Иоанн Златоуст, - так как она есть одно тело. Потому и чтец читает один; и сам, имеющий епископство, ожидает, сидя в молчании; и певец поет один; и когда все возглашают, то голос их произносится как бы из одних уст; и беседующий беседует один". Таким образом, всякое многогласие в церковном пении, - будь то многогласие XVI XVII веков, созданное дьячками-профессионалами, или многогласие наших дней, внесенное в Церковь мирскими "мастерами" концертного исполнения, - одинаково чуждо нашему пению, ибо оно противоречит идее православного единства. Апостол Павел требовал единства в богослужении даже при наличии харизмы, ибо пророчество не разрушает Закона (1Кор. 14, 8-19, 23-35).

Православное единство требует также **согласного исполнения песнопений** [75 правило Шестого Вселенского Собора].

"Безчинный вопль поющих в церкви, - говорит церковный Устав, - не прияти того к церковному пению, не приятен есть: да извергутся сана своего, и паки в церкви да не поют". 174 правило Номоканона гласит: "Не подобает пети велегласно и естество на вопль понуждати". Таким образом, в нашем церковном пении **не допускается ничего противоестественного**. Сила звучания каждого поющего голоса в отдельности должна быть ограничена пределами естественной (*разговорной*) громкости; в противном случае чрезмерно сильное звучание поющих голосов обязательно даст то, что Устав называет "бесчинным воплем". Ни один голос не должен по силе звучания выделяться из общего числа поющих голосов.

Сила звучания всего хора также должна ограничиваться пределами естественной громкости. По замечанию митрополита Московского Филарета, здесь достаточно одной лишь свободы голоса: так называемое "возможное усиление" - это уже крик.

В православном богослужебном пении отражается и второе догматическое свойство Церкви – **Святость**.

Наша Святая Православная Церковь, призванная освящать своих членов, или, по апостолу, - "совершать святых" (Еф. 4, 10-13), осуществляет это освящение в своей внутренней жизни через священнодействия, связанные с "словесной службой", которая, как уже было сказано, вся, за исключением проповеди и негласных молитв, заключается в пении, расширенном или сокращенном по требованию богослужебного Устава.

У нас **богослужебная мелодия** не просто сопровождает священный текст, а отражает его содержание и восполняет (*интерпретирует*) его, передавая то, что невозможно выразить словесно; поэтому она **свята как по содержанию, так и по положению своему**. Ей, как и всякой вообще святыне, свойственна священная неприкосновенность. Основы этой идеи даны Самим Богом еще в Ветхом Завете – в третьей и четвертой заповедях Закона Моисеева (Исх. 20, 1-17). На протяжении ветхозаветной истории можно видеть ряд случаев наказания нарушителей закона о священной неприкосновенности, причем не только злонамеренных и нерадивых, но даже и благонамеренных, таких, например, как Оза (2Царств. 6, 6-7). Господь Иисус Христос подтвердил этот закон, дважды очистив храм Иерусалимский, несмотря на то, что там шла не просто торговля, а продажа предметов и размен монет, необходимых для богослужения (Ин. 2, 14-16; Мф. 21, 12-13). Основываясь на этом евангельском повествовании, святитель Василий Великий говорит: "Святыни не должно предавать поруганию, присоединяя к ней что-нибудь из служащего к общему употреблению. Никому **не позволено самовольно сокращать или расширять церковную мелодию**, а тем более - **изменять богослужебный текст или обесмысливать его** в целях приспособления к изобретенной "мелодии".

Говоря о святости, мы обычно соединяем с ней такие качества, как чистота, высота, величие. **Православно-богослужебная мелодия, отражающая в себе тайны Царствия Божия** - царства, не от мира сего (Мф. 13, 11; Ин. 18, 36) - **является**, прежде всего, **мелодией премирной, мелодией духа**. Этим она отличается от всякой другой религиозной и церковной музыки. Возвышаясь над миром греховной суеты и служения страстям, мелодия эта имеет свой особый, неведомый миру язык понятий. Святитель Иоанн Златоуст, обращаясь к современному ему светскому обществу, говорил: "Не только то ужасно, что вы внушаете детям противное заповедям Христовым, но и то еще, что прикрываете порочность благозвучными наименованиями, называя обладание богатством - свободой, славолубие - великодушием, дерзость - откровенностью, расточительность - человеколюбием, несправедливость - мужеством... вы и добродетели называете противоположными именами: скромность - неучтивостью, кротость - трусостью, справедливость - слабостью, смирение - раболепством, незлобие - бессилием". Таковы были понятия во времена Златоуста в светском верующем обществе; в языческом же обществе было еще хуже: там пороки не только назывались добродетелями, но и боготворились. Мир, понимаемый в смысле греха, остается таким же, доколе существует грех. Все это не могло не отразиться в светской музыке. "Светское пение и церковное совершенно различны по характеру

выражаемых ими мыслей и чувств. В первом мы часто слышим рельефное выражение чувств, совершенно чуждых благочестию: возмущение духа плотскими страстями и оправдание поступков, противных Закону Божию и гражданскому, сетование на утрату земных благ и вопли отчаяния, беззаботную рассеянность и безрассудную удаль, горделивое сознание своих достоинств, самонадеянность, саркастический смех над ближними. Мотивы церковных песнопений, напротив, имеют характер отложения земных попечений, благодатно-невозмутимого спокойствия и примирения человека с собой, Богом и людьми или сердечно-благоговейного умиления перед величием, святостью и благостью Бога и небожителей, светло-высокой торжественности и самоуглубления. Но и это еще не все. В противоположность мирским мотивам, наша **богослужбная мелодия является мелодией чистой и совершенно бесстрастной**. В ней не только исключается отражение извращенных мирских понятий, смешение греха с добродетелью, но и положительное дается здесь в свете духовном. Здесь все проникнуто бесстрашием. Радость, печаль, свет, покой - все это звучит здесь необыкновенно, или, как говорит святитель Иоанн Златоуст, - "духовно".

Здесь уместно сказать об "иконности" богослужбного пения. "И созда, яко икону песнь", - говорит богослужбный текст, т.е. церковное песнопение – это звучащая икона и к нему предъявляются те же требования, что и к иконописи. В.И.Мартынов в книге "Пение, игра и молитва в русской богослужбно-певческой системе"\* , говорит о воцерковлении и расцерковлении мира. Согласно учению Православной Церкви, земная церковь есть икона небесной иерархии. Продолжая эту мысль, можно утверждать, что **богослужбное пение, осуществляемое в земной церкви, есть икона небесного ангельского пения** и, являясь иконой небесного ангельского пения, земное богослужбное пение должно в максимальной степени отражать свой небесный образец.

В отличие от музыки, богослужбное пение (как и икона в отличие от религиозной картины) никогда ничего не изображает, но, благодаря жесткой нерасторжимой связи мелодии, жизни и молитвы является ничем иным кроме молитвы, и в России всегда понималось, как "поющее богословие". И подразумевается здесь не столько система богослужбных взглядов, сколько живой опыт богопознания, достигаемый аскетической практикой (т.е., если певчие на клиросе не молятся во время пения, то это уже не богослужение). Расцерковление мира, бурно развивающееся с XVII века, привело к тому, что теперь не земное – икона небесного, а все небесное должно стать идеализацией земного. Теперь ангельское пение мыслится как некая идеальная, но земная музыка.

В отличие от католического и протестантского богослужений, в которых преобладают утилитаризм и проповедь в прямом смысле этого слова, наше православное богослужение, будучи по своему содержанию хвалебно-назидательным, по характеру своему приближается к богослужению небесному, как отметил профессор М.Скабалланович [2.33, ч. 2, 12]. Это же следует сказать и о нашей богослужбной мелодии, ибо именно так понимали ее отцы Церкви.

\* Следующее догматическое свойство церкви - **Соборность**.

---

\* В.И.Мартынов, "Пение, игра и молитва в русской богослужбнопевческой системе", Москва. "Филология", 1997

\* Из книги: Борис Николаев, "Знаменный распев и крюковая нотация как основа русского православного церковного пения"

Православное богослужбное пение является не только единым, но и объединяющим.

“Давид имел псалтирь с бездушными струнами, а Церковь имеет псалтирь, устроенную из струн одушевленных. Наши языки суть струны этой псалтири, которые издают хотя и различные звуки, но согласное благочестие. Жены и мужи, старцы и юноши, хотя и отличаются друг от друга по возрасту, но не отличаются по псалмопению, потому что Дух, настраивая голос каждого, производит во всех согласное пение”, – так рассуждает св. Иоанн Златоуст.

Наше *богослужбное пение является Соборным (объединяющим)* не потому только, что физически объединяет поющих в едином звучании их голосов, но и *потому, что оно, будучи единым голосом единой Вселенской Церкви, приносится Богу как словесная жертва хваления от лица всей Церкви.*

Предстоящие и молящиеся, так же как и поющие, приносят Богу словесную службу, с той лишь разницей, что те, по благодати Божией, совершают эту службу гласно, отверзая свои уста, а эти совершают ее внутренно – умом и сердцем.

О таком негласном пении говорит св. Иоанн Златоуст:

“Можно петь и без голоса, когда душа внутри издает звуки, потому что мы поем не для людей, но для Бога, Который может слышать сердца и проникать в сокровенную глубину нашей души... При таком песнопении, будет ли кто стар или молод, или с грубым голосом, или совершенно не знаком со стройностью пения, в том не будет никакой вины. Здесь требуется целомудренная душа, бодрый ум, сердце сокрушенное, помысл твердый, совесть чистая. Если с такими качествами ты вступишь в святой хор Божий, то можешь стать наряду с самим Давидом”.

Вера православная есть вера Апостольская - 4-е догматическое свойство Церкви.

В постановлениях св. апостолов, в правилах св. соборов, мы находим все необходимые наставления касающиеся нашего предмета. Так в Послании к Коринфянам (1Кор.14, 40), апостол Павел пишет об уставности: “Вся благообразно и по чину да бывают”. Апостол Иаков (Иак. 5, 13) заповедует злостраждущим творить молитву, а благодуществующим петь. В Послании к Ефесянам (Еф. 5, 18-19) апостол Павел дает наставление: “И не упивайтесь вином, в немже есть блуд: но паче исполняйтесь духом, глаголюще себе во псалмех и пениях и песнях духовных, воспевающе и поюще в сердцах ваших Господеви”. В Послании к Колоссянам (Кол.3,16) он пишет: “Слово Христово да вселяется в вас богато, во всякой премудрости учаще и вразумляюще себе самех. Во благодати поюще в сердцах ваших Господеви”.

В этих апостольских наставлениях нетрудно усмотреть все **основные принципы церковного пения: оно должно быть назидательным, утешительным, благодатным, чинным и мелодически растяжимым в зависимости от содержания, времени употребления и степени духовного совершенства верующих.**

Дело устройства Церкви продолжали ближайшие апостольские ученики, а позднее – отцы и учителя Церкви (Тит.1,5; 2Тим.2,2; Евр.13, 7-8). Наше церковное пение создано подвижниками благочестия, людьми, которые в результате личного духовного опыта смогли создать Царство Божие внутри самих себя.

Отцы Церкви создали не только текст и мелодию, но и сам Устав церковного пения. Устав этот касается не только порядка песнопений в процессе богослужения,

но и всех вообще сторон церковного пения, а именно: распределения песнопений по характеру их текста и мелодии, регулирования широты мелодий, скорости исполнения и силы звучания, личного состава исполнителей, органов контроля и многого другого.

Подводя итог, можно сказать, что каноничность исполнения богослужебных песнопений заключается в соответствии его (*исполнения*) церковному Преданию и Священному Писанию, а также аскетическому опыту, накопленному Православной Церковью.



## Литература:

1. Анисимов А.И. «Дирижер-хормейстер».
2. Багриновский М. «Техника дирижерских рук».
3. Белорус Ф.А. «Конспект лекций по хороведению».
4. Виноградов К.П. «Работа над дикцией».
5. Гарбузов Н.А. «Внутренний интонационный слух и методы его развития».
6. Гарбузов Н.А. «Зонная природа музыкального слуха».
7. Гарднер И.А.. «Богослужбное пение Русской Православной Церкви»
8. Гембицкая Е.Я. Лобачева Е.А. «Хор института художественного воспитания»
9. Дмитриевский Г.А. «Хороведение и управление хором».
10. Егоров А. А. «Очерки по методике преподавания хоровых дисциплин».
11. Егоров А.А. «Теория и практика работы с хором».
12. Захаров А.П. «Распевка хора».
13. Ильин В.Г. «Очерки по истории хорового искусства».
14. Казачков С.А. «Дирижерский аппарат и его постановка».
15. Кастальский А.Д. «Особенности русской музыкальной системы»
16. Колесса М. «Основы техники дирижирования».
17. Краснощеков В.И. «Вопросы хороведения».
18. Левандо П.П. «Анализ хоровой партитуры».
19. Левандо П.П. «Проблемы хороведения».
20. Левандо П.П. «Хоровая фактура».
21. Локшин Д.Л. «Выдающиеся русские хоры и их дирижеры».
22. Малько Н.А. «Основы техники дирижирования».
23. Мартынов В.И. «Пение, игра и молитва в русской богослужбнопевческой системе»
24. Менабени А., «Методика обучения сольному пению».
25. Матвеев Н.В. «Хоровое пение».
26. Москалёва З.И. «Конспект лекций по хороведению»
27. Медынь Я.Г. «Методика преподавания дирижерско-хоровых дисциплин».
28. Мусин И.Я. «Техника дирижирования».
29. Мюнш Ш.Я. «Я-дирижер».
30. Николаев Б. «Знаменный распев и крюковая нотация как основа русского православного церковного пения»
31. Огороднов Д.Е. «Воспитание певца в самодеятельном ансамбле».
32. Ольхов К.А. «О дирижировании хором».
33. Пазовский А.М. «Дирижер и певец».
34. Пазовский А.М. «Записки дирижера».
35. Попов С.В. «Организационные и методические основы работы самодеятельного хора».
36. Птица К.Б. «Мастера хорового искусства в Московской консерватории».
37. Птица К.Б. «Очерки по технике дирижирования».
38. Юссон Р. «Певческий голос».
39. Садовников «Орфоэпия в пении».
40. Соколов В.Л. «Работа с хором».
41. Пигров К.К. «Руководство хором».
42. Ушаков «Основы хорового письма».
43. Успенский Н. «Древнерусское певческое искусство».
44. Ушкарёв А.Ф. «Основы хорового письма».
45. Чесноков П.Г. «Хор и управление им».
46. Чижко «Певческий голос и его постановка».
47. Шамина Л.В. «Организация самодеятельного хора».

## Содержание.

<b>I. Краткая история развития хорового искусства в России.</b>	<b>- 3 -</b>
О предмете «Хороведение».	- 3 -
Некоторые исторические и теоретические сведения о Богослужбном пении Русской Православной Церкви.	- 3 -
Начало становления хорового искусства на Руси.	- 5 -
Рост светской музыкальной культуры на рубеже XVII-XIX вв. Частные хоры в России.	- 6 -
Хоровая культура конца XIX - начала XX века.	- 7 -
<b>II. Хороведение.</b>	<b>- 9 -</b>
Хор, типы и виды хоров.	- 9 -
Певческий голос.	- 12 -
История классификации голосов.	- 12 -
Характеристика женских голосов.	- 13 -
Характеристика мужских голосов.	- 14 -
Характеристика хоровых партий.	- 16 -
Расположение хора и хоровых партий на сцене.	- 17 -
Расстановка хоровых партий.	- 18 -
Основные элементы вокально-хоровой техники (вокально-хоровые навыки).	- 19 -
Певческая установка.	- 19 -
Певческое дыхание.	- 20 -
Устройство и работа голосового аппарата человека.	- 23 -
Строение голосового аппарата.	- 25 -
Звукообразование. Атака звука.	- 25 -
Приемы звуковедения.	- 29 -
Дефекты вокального звука.	- 33 -
Дикция в хоре.	- 34 -
Правила произношения гласных в пении.	- 35 -
Правила произношения согласных в пении.	- 36 -
Динамика в хоре.	- 39 -
Темп и метроритм в хоре.	- 40 -
Краткий словарь итальянских музыкальных терминов.	- 42 -
Интонирование и строй в хоре.	- 45 -
Ансамбль в хоре.	- 50 -
Разновидности хорового ансамбля.	- 51 -
<b>III. Методика и практика работы с хоровым коллективом.</b>	<b>- 53 -</b>
Распевание в хоре.	- 53 -
Вокальные упражнения как средство выработки певческих навыков на уроках музыки.	- 55 -
Виды упражнений.	- 57 -
Характеристика упражнений.	- 57 -
Организация самостоятельного хорового коллектива.	- 59 -
Личность руководителя хора.	- 61 -
Вопросы взаимоотношений в хоре.	- 62 -
Методика разучивания произведения с хором.	- 63 -
Примерный план разучивания произведения с хором.	- 65 -
План домашней работы дирижера над сочинением, избранным им для выучивания с хором.	- 65 -
Советы молодым дирижерам.	- 66 -
<b>IV. Приложение.</b>	<b>- 69 -</b>
Виды музыкального оформления слова в богослужении.	- 69 -
Богослужбно-певческие указания в Уставе.	- 70 -
Виды исполнения церковных песнопений.	- 76 -
Критерий «церковности» в исполнении духовной музыки.	- 78 -
Литература:	- 86 -
Содержание.	- 87 -