

Российский государственный гуманитарный университет

Борис Тараканов & Антон Федоров

«ХОР ВАМ В ПОМОЩЬ!»

или

Занимательное хороведение

Как в наше время создать хор
и не сойти с ума



Москва
2017

УДК 5527
ББК 85.31
Т19

Скачано с портала Азбука певческая <https://azbyka.ru/kliros/>

Издано при методологическом содействии кафедры музыкального образования Института музыки МГУКИ (завкафедрой - доктор культурологии, профессор В.А. Есаков) и Академии хорового искусства им. В. Попова.

Рекомендовано к использованию Объединенным хоровым движением «Chorus Inside».

В основу дизайна обложки положена картина
Екатерины Силис «Концерт хора» (холст, масло)

ISBN 978-5-7281-1899-2

© Азаров Н. Н. Предисловие, 2014
© Есаков В.А. вступительная статья, 2014
© Тараканов Б.И., Федоров А.В., 2014
© Российский государственный
гуманитарный университет, 2017

Памяти профессора Бориса Владимировича Баранова,
открывшего авторам истинное значение слова «Хор»...

*«Чувство хора –
восьмое чувство, данное человеку».*

Дирижер Роберт Шоу

Кто сказал, что хороведение – это скучно и нудно? Точно не мы!

Кто сказал, что освоить дирижирование и работу с хором практически невозможно? Снова – не мы!

Итак, вам нравится хоровое пение, как искусство. Более того, вы уже знаете, что хор – это не только собрание поющих. И, что не менее важно, хотите узнать о хоре больше, но не готовы поступить ради этого в музыкальное учебное заведение, во всяком случае, пока. А может, уже поступили? Тогда эта книга – для вас!

От вас: желание, настроение, интерес.

От нас: то же самое, что и от вас. И еще кое-что.

«Кое-что» – это несколько сотен страниц нескучного текста, наполненного личным опытом, впечатлениями и экспериментами. А дальше все, как обычно: просто о самом сложном. О хоре.

Борис Тараканов и Антон Федоров – яркие представители современного поколения российского хорового сообщества, настоящие люди-бренды и яркие харизматичные лидеры. Они помогли организовать, сохраниться и состояться уже многим успешным хоровым коллективам и поэтому знают много о том, как создавать хор с нуля и довести его до состояния мировой востребованности. Можно ли повторить их путь и стать столь же успешными на хоровом поприще? Можно! – уверены Антон и Борис. Поэтому они и написали для вас эту книгу.

Что нужно, чтобы стать хоровым дирижером? Как выбрать направление для создания именно своего хорового коллектива? Где получить поддержку? Финансирование? Какое название дать хору? Как пригласить людей заняться певческим делом и удержать их рядом? Авторы отвечают на эти и многие другие вопросы, которые часто задают люди, мечтающие связать свою судьбу с хоровым искусством. Эта книга – не свод нудных советов и инструкций, а написанное доступным веселым языком иллюстрированное практическое руководство, из тех, что достаточно взять в руки, чтобы почувствовать приток новых мыслей и идей.

«Камень в фундамент понимания хорового дела», – так называют ее сегодняшние мастера хора.

Николай Азаров
ректор Академии хорового искусства
им. В.С. Попова



Книга, которую ждали

*В искусстве важнее не знать,
а догадываться.*

Всеволод Мейерхольд

«Хоровое искусство – одно из неперечисленных чудес, и ради него стоит жить на свете», – так сформулировали Борис Тараканов и Антон Федоров главную идею своей новой книги, которая знакомит читателей с огромным дивным миром хоровой музыки и оригинально раскрывает его секреты.

Эту книгу можно смело назвать культурно-значимым событием в литературно-музыкальной жизни страны. Несмотря на явный художественный талант авторов, все изложенное в ней – не выдумка, а результат анализа огромного числа источников, помноженного на собственный авантюрный опыт изменения реальной действительности.

«Занимательное хороведение» – блистательное продолжение традиций научно-популярной серии «Занимательная физика», «Занимательная математика», основанной известным ученым Яковом Исидоровичем Перельманом, и книги «Занимательная кулинария» неподражаемого Вильяма Васильевича Похлебкина. Теперь в руках у читателей пособие, в котором популярно изложены основные разделы теории и практики хорового дела.

За несколько часов забавного чтения вы получите массу полезных сведений, идей и инструкций, которые помогут организовать работу с хором профессионально и естественно, с благодарным и добросовестным отношением к делу, при этом испытывая колоссальное удовольствие. Будьте готовы не только сосредоточенно вникать в тщательно отобранный материал, но и улыбаться, даже хохотать: «Отключая иронию, рискуешь проскучать саму жизнь!». Чтобы вам не было скучно, авторы постарались на совесть. Доступным языком, весело и забавно они рассказывают о серьезном...

Ведь на самом деле хороведение – весьма сложная музыкальная дисциплина. Многим она кажется даже скучноватой. Возможно, виной тому – практика преподавания, которая породила закоренелое и трудно изживаемое представление о хороведении как о чем-то угрюмом и мало интересном.

Борис Тараканов и Антон Федоров создали особый, не перегруженный терминами, коктейль из науки, искусства и истории музыки. Вы найдете здесь главы, касающиеся не только знаний, воображения и опыта, но и научно обоснованного авантюризма.

Авторы предприняли дерзкую попытку ответить почти на все вопросы, связанные с любительским хоровым искусством и его существованием в непростых современных условиях. Какие-то из их советов, мыслей и высказываний найдут отклик в вашей душе (и вы из них что-нибудь почерпнете), другие – нет. Но каждое наведет вас на размышление.

Книга станет незаменимым советчиком для каждого, кто хочет обогатить свою жизнь таким явлением, как хоровое искусство.

Валерий Анатольевич Есаков,
Заведующий кафедрой музыкального образования
Московского государственного университета
Культуры и искусств,
доктор культурологии, профессор,
Заслуженный работник культуры Российской Федерации,
Почетный работник общего образования Российской Федерации.



От авторов

Итак, вы захотели организовать хор... С чего начинать? К кому обращаться? Где найти помещение, певцов, хормейстеров, концертмейстеров? Кто будет платить? Как вообще справится со всем этим?! Так, без паники! Давайте обратимся к многократно проверенному опыту незабвенного Булата Шалвовича Окуджавы – накроем стол, сядем и спокойно во всем разберемся.

Что же необходимо, чтобы взяться за такое непростое дело, как управление хором? По большому счету (и это прежде всего!) – огромная любовь к хоровому делу, ощущение хорового братства, замирание сердца и чувство парения при слаженном звучании многоголосья, осознание того, что без него жизнь ваша пуста и бездарна... Только так! Если не чувствуете такой любви, лучше сразу бросьте это дело – не принесет оно вам радости, а трудности, которых будет предостаточно, вас надорвут. «Нет ничего проще, чем усложнить себе жизнь, – говорил авторам один Известный Хоровой Дирижер, о котором в этой книге еще не раз пойдет речь. – Просто создайте хор».

Естественно, для того, чтобы стать хоровым дирижером, одной любви к хоровому искусству мало, но без нее не обойтись. Ну а если вы действительно не можете жить без хора, эта книга для вас.

Кто сказал, что у вас ничего не получится? Что значит «не получится»? У вас – и не получится?? Да не делайте авторам смешно! Ведь вы (да-да, лично ВЫ!) – человек однозначно заинтересованный. В противном случае вы не взяли бы в руки эту веселую книгу и уж точно не дочитали бы до этого места.

Поверьте, нет ничего невозможного, и все сложности, какими бы они ни казались великими и ужасными, можно разрешить. Не волнуйтесь – у нас, авторов, с вами похожий случай.

Главной причиной, побудившей нас возглавить хоровой коллектив, было желание разделить свою любовь к хоровому искусству, свою радость и свой авантюрный опыт как минимум со всем миром. Просим прощения за пафос... Сначала авторы дерзновенно придумали для своей книги фундаментальное название: «Всё о хороведении». А вот так! Поняли? Ни много ни мало и ни больше ни меньше – ВСЁ! Вот прочтут будущие-настоящие хоровики эту книгу, и другие им уже не понадобятся. И так всё узнают. Но чем больше мы углублялись в пласты повествования (особенно когда ряд эпизодов писался в кафе-ресторанах или просто на посиделках «под коньячок» в компании таких корифеев хора, как Георгий Струве, Владимир Самарин, Борис Куликов, Владимир Семенов, Борис Баранов, Игорь Агафонников, Валерий Максимов, Игорь Матюхов, Николай Азаров, Татьяна Жданова, Валерий Калистратов, Сергей Строкин, Илья Рискин...), тем больше разгоралась у нас в подсознании древняя истина, что высказал, хватаясь за болящую на тот момент голову, философ Сократ наутро после бурного симпозиума во главе с хормейстером-любителем Диагором: «О боги, я знаю только то, что я ничего не знаю!». И наверняка добавил в сторону проходящей мимо гетеры: «Принесите еще одну чашечку вон того беленького, если не трудно, дорогая моя, только не полную, умоляю вас...». Ничего удивительного, уже в VII веке до нашей с вами эры греческие философы хорошо знали не только то, что «...неграмотным человеком считается тот, кто не умеет петь в хоре» (по-гречески – «ахоремус»), но и то, что «...неграмотно организованное похмелье может привести к продолжительному запою». Как жаль, что последний ценнейший хороведческий опыт так и остался не востребуемым некоторыми даже знаменитыми дирижерами...

У Честертона есть эссе, которое так и называется – «Хор». И там есть такое чудесное место: «У хора – даже комического – та же цель, что у хора греческого. Он связывает эту, вот эту историю с миром, с философской сутью вещей. Так в старых балладах, особенно в любовных, всегда есть рефрен о том, что трава зеленеет, или птички поют, или рощи цветут весной. Это – открытые окна в доме плача, через которые, хоть на секунду, нам открываются более мирные сцены, более широкие, древние, вечные картины». А Иосиф Бродский, коментируя, кстати, Платона, писал: «Трагедия – это не когда гибнет герой, а когда гибнет хор».

Отдельные «несознательные элементы» считают хоровое искусство банальным и любят об этом заявить. Но «земную жизнь пройдя до половины, приходишь к мысли, что нет ничего точнее, больнее и правдивей банальностей...» – пишет наш большой друг писательница Дина Рубина. Поэтому не следует забывать, что банальными и прописными бывают только истины. Мы спешим предупредить – вечных, нужных и весьма полезных читателю банальностей в этой книге будет много. И, по большому счету, не нам, авторам-практикам-дилетантам (немножко с высшим дирижерско-хоровым образованием сразу после математического и экономического) писать о хороведении, но пусть. Если что – ныне здравствующие корифеи нас поправят, особенно в потоке обязательных негативных отзывов об этой книге. А опыт корифеев ушедших они пока еще не отменили, хотя некоторые и стараются в поте лица своего. Возможно, в здоровом сочетании консервативной школы отечественного хороведения с современным разухабистым подходом к восприятию самой сложной информации по хоровому делу авторы и видят свой литературно-музыкальный долг. А также в том, чтобы привить начинающим хоровикам (как уже успешным обзавестись собственными коллективами, так и только прикидывающим, как это сделать) добрые чувства к их нелегкому занятию, иммунитет к неудачам, сомнениям и... завистникам. Безумно жаль, что без последних в хоровом искусстве до сих пор не обходится. Зависть в хоровом деле живуча и здорова, она никуда не девается. И если с тем или иным хором считаются, это не показатель любви к его руководителю и дирижеру. Черная зависть – очень мощная деструктивная энергия, работающая одновременно в обе стороны и стувившая не одного хоровика. Отсюда мораль: никогда не завидуйте сами и никогда не идите на поводу у чужой зависти. И будет вам счастье!

Никогда не завидуйте сами и никогда не идите на поводу у чужой зависти

Там, где авторы имеют нахальство шутить на самые серьезные темы, касающиеся хорового искусства, вы увидите придуманный Набоковым (а отнюдь не зародившийся в Интернете, как принято думать) значок-смайлик – ☺ – сиречь написанное следует воспринимать с юмором и, возможно, даже не принимать всерьез. Этакий привет от Стивена Фрая. Но если что-то осталось непонятым, всегда можно обратиться и непосредственно к авторам через сайт* (если по прочтении данного труда, конечно, не расхочется), и к талантливым действующим хоровикам из разных стран в подразделе «Хоровая музыка» знаменитого форума «Классика»** – там царит хорошая дружелюбная атмосфера и концепция полного взаимопонимания. Зайдите, не постесняйтесь сказать «Не знаю» и попросить нужных объяснений – вас поймут и обязательно помогут, вы сами удивитесь количеству добрых и полезных советов. И не бойтесь глупых вопросов! Знаете, что такое глупый вопрос? Нет? Так вот, самым глупым вопросом с вашей стороны будет тот, который вы так и не решитесь задать.

«Вот иду рано утром на электричку, а навстречу мне с поездов огромная толпа людей, спешащих на работу.

Тут же начинаю представлять, сколько из этих тысяч получилось бы хоровых коллективов: женских, мужских, смешанных...»

Г.А. Струве. Из книги «Судьба и музыка»

* <http://hor.tarakanov.net>

** <http://forumklassika.ru>

Почему многие люди, особенно молодые, не испытывают ни малейшего желания петь в хоре? Причины называются разные, но все они по существу сводятся к одному – к нежеланию заниматься тем, о чем, собственно, не имеешь никакого представления. Хормейстер Г.И. Савельев на лекциях по хороведению шутил: «Имеется зависимость между развитием телевидения и хоровым пением. Когда телевидения не было – хоров было тьма, когда появилось черно-белое телевидение – людей в хорах заметно поубавилось, ну а с приходом цветного телевидения никому не захочется вечерами приходить и петь хором». К сожалению (или к счастью?), маэстро не дожил до эпохи Интернета...

Иногда в качестве причины выдвигается устойчивый отрицательный условный рефлекс к слову «хор», привитый в «школьные годы чудесные». Когда «хоркружок – нам петь охота» внезапно объявлялся обязательной (часто – палочной!) дисциплиной, а в школе музыкальной хором руководила озлобленная на всю Вселенную экзальтированная старая дева, позволяющая себе называть малолетних певцов либо радикально – «сволочи тошнрые, кто ж вас таких рожает!..», либо ласково – «засранцами» или «трудновоспитунчиками». В итоге для одного хор превратился в занятие, сопряженное с вагоном отрицательных эмоций (образ злобного педагога может преследовать до глубокой старости и сниться ко всяческому неприятностям), для другого – в сущенепрестижное, для третьего – в слишком уж прозаическое (массовка!), для четвертого – в нудное и тяжелое, для пятого – в пустяковое (а чего там петь-то!) Есть еще шестой, восьмой, десятый... Авторы опасаются, что счетчик может зашкалить. Обидно, что никто так и не донес до этих людей, в чем же состоит Таинство Хора, какие законы управляют хоровым искусством и что чувствует человек, когда действительно поет в хоре, а не отсиживает обязательку.

«Хор – это творческая вершина, где путем сложного синтеза культур, психологий и творчества получается неповторимая формула человеческого единства, – писал известный американский хоровой дирижер Роберт Шоу. Мы о нем еще расскажем, так что читайте дальше, не пожалеете. – Ни в одном из сценических искусств, включая мюзикл, балет и даже оперу, нет такого простора для творческой фантазии, как в хоре, ни одно из них так не располагает к самовыражению. Ибо пение в хоре раскрывает саму человеческую суть».

Совет от авторов

Сотворите свой хор и радуйтесь тому, что вы это сделали хорошо!
С этой крупинки – вашей искренней радости – начинается кристаллизация насыщенного раствора – базовой концепции вашего коллектива.

Вот, казалось бы, в хоре дано петь каждому, у кого нет органических поражений слуха и голоса. Между тем для занятия хоровым искусством, как и для всякого настоящего дела, нужны призвание, талант и как минимум одаренность – Поцелуй Свыше (авторы уверены, что если вы дочитали и до этого места, то он у вас определенно имеется). Именно эти критерии определяют хор как искусство элитарное, доступное исключительно тем, для кого оно предназначено, ибо как никакое другое иллюстрирует евангельскую истину «Много званых, но мало избранных».

Но хоровую одаренность выявить не так просто, особенно у мужчины. Многие потенциально талантливые артисты хора и даже дирижеры, как правило, работают кем угодно: программистами, бухгалтерами, поварами, экономистами, топ-менеджерами... А поют в свободное от работы время (в основном в ванной комнате), не подозревая о том, что это не случайная склонность, а настоящее Призвание. А иногда они намеренно скрывают свою тайную страсть к пению из чувства ложной скромности или ложного стыда. Отчего так происходит? Одна из главных причин – искусственная непрестижность хорового пения, возникшая где-то

в середине 90-х годов прошлого века и начинающая сходить на нет только сейчас, в веке двадцать первом.

В античные времена (авторы как сейчас помнят! ☺) пение в хоре считалось естественным показателем культуры человека и его грамотности. В середине XX века любительское хоровое искусство во всем мире пережило небывалый подъем. В бывшем Советском Союзе оно переросло в настоящее Всесоюзное хоровое движение, а в Европе и США вдруг резко и объективно сократилось количество профессиональных хоровых коллективов – потому что основную творческую и исполнительскую нагрузку взяли на себя превосходные любительские хоры. Скандал получился качественный – на уровне профсоюзов работников творческой сферы.

Россия, по традиции, пошла своим путем – об этом мы расскажем вам в историческом разделе книги. Что такое был советский хормейстер? Это был «музыкант, овладевший, во-первых, в полном объеме марксистско-ленинским мировоззрением...», и уже во-вторых – всем остальным. Именно вот так это было записано в официальных документах, «русским по белому», и никакого преувеличения, шаржа и прочего авторского стеба здесь нет.

Бурные 90-е годы прошлого столетия принесли нашей стране экономические реформы, но чуть не сгубили хоровое искусство на корню, фактически задекларировав его как утилитарный атрибут, совершенно не заботясь о том, что метафизическая роль хора исключает утилитарный подход к нему.

Дирижерско-хоровые отделения получили в начале «лихих» 90-х годов XX века репутацию необременительных направлений, где знания несколько условны и соображать вроде бы не требуется. Мол, у среднестатистического выпускника училищного «дирхора» все равно, кроме «вид хора» и «тип хора», ничего в голове не пляшет, музыкально-трепологический факультет минус поправка на фундаментальность образования. Эта, с позволения сказать тенденция, стала убывать только к концу XX века, что отрадно. Ведь, если вдуматься, более универсального подхода в подготовке музыканта, чем «дирхор», подлунный мир пока еще не создал. На каком еще отделении можно получить (при определенном желании, разумеется, а как вы думали?) такую увесистую совокупность знаний и навыков вкупе с систематизацией мышления? Поэтому неудивительно, что люди с «дирхора» находят успешное применение в самых разных, порой неожиданных областях жизни (увы, не всегда музыкальных), но почти всегда с успехом, столь свойственным «трудолюбивым и хорошо обучаемым системам».

Нарождающийся в период 90-х класс предпринимателей-спонсоров хор за искусство не считал. Но уважал за дороговизну («вон их сколько, каждому оплати!») и на сцену зачем-то ставил. Именно тогда в мировую хоровую литературу вошли такие раритетные наследия, как «Мурка», «Таганка» и «Путана-путана-путана...» в небанальных аранжировках для солистов, хора и симфонического оркестра. А также известная психоделическая композиция группы «Тагу» «Я сошла с ума!..» в переложении... правильно – для мужского хора a cappella!*

Сегодня мы наконец-то наблюдаем обратный эффект – многие люди начали «задумываться о душе» и вновь пошли в хоры – любительские, церковные и т.п. Они начали ПОЗВОЛЯТЬ СЕБЕ заниматься хоровым искусством. В одной скучной диссертации по экономике и менеджменту хорового искусства было сказано: «...к сожалению, наряду с повальным созданием хоровых коллективов наблюдается серьезная тенденция к их распаду. Рискнем предположить, что имелось в виду следующее: создаваться-то хоры создаются, благо ежегодно соответствующие учебные заведения «выплывают» огромное количество квалифицированных дирижеров-хоровиков. Некоторые из них действительно создают хоровые коллективы, ибо что еще дипломированному дирижеру делать! Но большая часть либо оседает в различных церковных

* Для несправедливо усомнившихся: сайт <http://notes.tarakanov.net>, рубрика «Хоровые партитуры», раздел «Произведения для хора а-капелла». Обижаете! Авторы работают честно, все изложенные факты проверены.

хорах (что само по себе неплохо, особенно в качестве регента), либо... уходит из специальности, так и не дождавшись, что кто-то создаст для нее хор.* Это не удивительно – мудрые педагоги их научили, как хором управлять, но почему-то не сочли нужным научить, КАК ХОР СОЗДАВАТЬ и КАК ВЫЖИВАТЬ дирижеру-хоровику и его коллективу в современных условиях.


*«Без хора дирижер не дирижер и хормейстер не хормейстер, а так – ходячее недоразумение», – говорил авторам популярный в девяностые годы маэстро Валерий Максимов.

Каждая рекомендация, каждый совет в этой книге были предварительно опробованы на самом родном, любимом и дорогом для авторов коллективе – Академическом большом хоре Российского государственного гуманитарного университета (РГГУ), который в 2012 году разменял уже вторую сотню лет – согласитесь, не столь мало для любительского хора. Поделившись всем, чему научились сами, авторы не сомневаются, что читатель пойдет вперед к сияющим вершинам хорового искусства уже без их помощи, даря людям счастье музыки, радость творчества, восторг единения, элитарность досуга...

Авторам же хочется за импровизированным «окуджавским» столом поднять бокал доброго вина за наших читателей – безусловно понимающих толк в хоровом деле (иначе зачем брать в руки это прикладное чтиво?), за тех, кто превращает естественную человеческую надобность «попеть вместе» в высокое искусство «быть вместе» и «творить вместе». Ведь руководитель хора – это тот, кто думает и заботится о творческом счастье других людей, кто готов брать ответственность на себя.

Пусть же ваш талант, ваши достижения и успехи всегда будут востребованы,
а творческие победы – оценены по достоинству!

Многая вам и благая лета!



www.paranov.net



Анна Глезова

ХОРОВОЕДЕНИЕ. Наука и жизнь

*Наука должна быть веселой, увлекательной и простой.
Такими же должны быть и ученые.
Академик Петр Капица*

Авторы совершенно уверены в том, что хоровое искусство нельзя, просто невозможно втиснуть в рамки некой научной теории. Вероятно, мы еще не раз повторим это. Ничего удивительного: хор – это необъяснимое взаимодействие со слушателем, передача художественного видения, переосмысления реальности, прямое воздействие на пространство-время и общение с Высшими Силами. Да, не удивляйтесь и примите пока на веру – без этого в нашем деле ну совсем никак.

Сделка с читателем

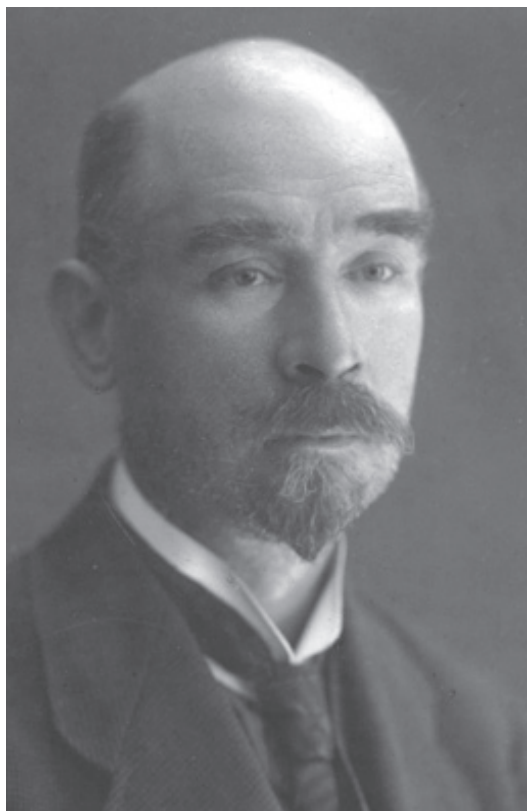
Только давайте прямо здесь, в начале этой книги, условимся забыть слово «хорист», которое даже в дореволюционных цыганских хорах считалось жаргонным, но почему-то прочно устоялось в обиходе советского времени и продолжает резать слух по сей день. Назвать артиста хора хористом – это все равно, что назвать артиста балета балеруном. Попробуйте при случае, главное – приготовьтесь вовремя убежать. В вашем хоре с сегодняшнего дня нет и не может быть никаких «хористов»! Потому, что у вас теперь есть и всегда будут исключительно Артисты Хора. Договорились?

Великий Чесноков и его Книга

*Хор – это чудо, которое Господь Бог подарил нам,
чтобы напомнить: твое счастье всегда рядом с тобой,
только протяни руку.
Павел Чесноков*

Павел Григорьевич Чесноков, «Хор и управление им»... Эта книга (или даже Книга, с большой буквы, ибо она того заслуживает как никакая другая – кроме Библии, разумеется) была закончена в 1933 году, опубликована с дополнениями в 1940-м и в течение нескольких часов (!) распродана! Где вы такое видали в наше с вами время? Да еще с такого рода литературой, мы вас спрашиваем? Притом, что это единственный капитальный методический труд прославленного хорового деятеля. В нем обобщался многолетний бесценный опыт самого автора и его коллег-синодалов – как ушедших, так и тех, кого к тому моменту еще не успели расстрелять...

В течение последующих десятилетий миллионы экземпляров Книги разошлись среди профессионалов и любителей, работающих в области хорового искусства, как в бывшем СССР, так и во многих зарубежных странах. А в то время книгу «Хор и управление им» признали удачной не только специалисты-практики и преподаватели, но даже завистники и явные сволочи от хорового искусства. Редчайший случай! «Ну вот, – решили все, – наконец-то появилась книга, в которой понимание теории сочетается с практикой хорового дела». Тем не менее, вызвала она и противоречия...



Колодец истории

Павел Григорьевич Чесноков (1877-1944), Родился близ города Воскресенска (ныне Истра) в семье сельского регента. Все дети в семье рано проявили музыкальную одаренность, пятеро братьев Чесноковых в разное время учились в московском Синодальном училище церковного пения (о нем – чуть позже). Правда, дипломированными регентами стали трое — Михаил, Павел и Александр.

В 1895 году Чесноков с отличием окончил Синодальное училище. Войдя во вкус, начал брать уроки композиции у С.И. Танеева, Г.Э. Конюса и М.М. Ипполитова-Иванова. По окончании Синодального училища работал в разных московских училищах и школах: в 1895-1904 годах преподавал в Синодальном училище, а в 1901-1904 годах был помощником регента Синодального хора. В 1916-1917 годах дирижировал капеллой Русского хорового общества (было такое, располагалось на Кузнецком Мосту в доме Торлецкого-Захарьина).

В 1917 году Чесноков получил диплом Московской консерватории по классам композиции и дирижирования.

С 1900-х годов Чесноков получил большую известность как регент и автор духовной музыки. Долгое время руководил хором церкви Троицы на Грязях, что на Покровке (была закрыта большевиками декабря 1929 года и приспособлена под... зернохранилище. В середине 1950-х годов здание храма было переоборудовано под дом культуры. В центральном приделе был устроен киноконцертный зал со сценой и бюстом Ленина на месте Алтаря...), с 1917 по 1928 год — хором церкви Василия Неокесарийского на Тверской (варварски разрушена в 1934 году); работал также с другими хорами, давал духовные концерты. Его произведения входили в репертуар Синодального хора и других крупных хоров.

После революции Павел Григорьевич руководил Государственной академической хоровой капеллой, был хормейстером Большого театра. С 1920 года до конца жизни преподавал дирижирование и хороведение в Московской консерватории. После 1928 года по понятным причинам вынужден был оставить регентство и сочинение духовной музыки. В 1940 году опубликовал монументальный труд по хороведению «Хор и управление им».

О том, как поссорился Павел Григорьевич с Николаем Михайловичем

Дело касалось прочтения великим русским хоровым дирижером Н.М. Данилиным книги своего коллеги по Московской консерватории П.Г. Чеснокова, где тот, как известно, написал, что пиано надо дирижировать низко, на уровне пояса, а форте – чем громче, тем руки выше. Спорный постулат, но, очевидцы утверждают, что Чесноков, в принципе, так и дирижировал, других способов не признавал... Данилин попенял автору, что выражать недовольство сложившейся к тому времени общепринятой дирижерской школой в его возрасте – не великодушно. Чесноков и не выражал. Он просто писал свою Книгу.

Легенда в тему

Николай Михайлович подошел к Павлу Григорьевичу и спросил:

– Это что? – и продирижировал легкими движениями пальцев на уровне подбородка...

– По моей книге – форте! – огрызнулся автор. – Ясно же описано.

– Прекрасно! – взревел Данилин и буквально кулаками с невероятной силой потряс в воздухе на уровне пояса.

– А это что?

– Пиано... – упавшим голосом уронил Чесноков. – Ну... Это... По моей книге, стало быть.

– Ну и дурак! – не выдержал интеллигентный Данилин. Развернулся и ушел.

А Книга осталась. И стала бестселлером.

Хотя ни одного серьезного письменного свидетельства, подтверждающего реальность этой легенды о словесной битве двух гигантов русского хорового искусства, не сохранилось, она уже без малого семьдесят лет передается из уст в уста и даже была пересказана в книге выдающегося дирижера Клавдия Борисовича Птицы. По преданию, Данилин потом все-таки извинился перед Чесноковым и даже попросил автограф на Книгу. Так и сказал: «Старик, ты сделал великое дело. Могу снять шляпу, могу съесть. Тебе как больше нравится?». Говорят, Чесноков молча повернулся и вышел. А на следующий день зачем-то побрился наголо. Вечером того же дня они крепко засели с Данилиным в «Славянском базаре» и помирились – искренне и от души.

За последние десятилетия радикально изменились культура нашего общества и условия существования хорового искусства. Вместе с этими переменами пришла необходимость изменить подход к хоровому делу. Да, мир был другим, когда Павел Чесноков придумал термин Хороведение и написал «Хор и управление им», подарив миру многогранную науку теории и практики работы с хором. Однако грядущие перемены в этой науке тогда уже чувствовались, и многие из них были предвосхищены на страницах Книги Чеснокова. Павел Григорьевич безусловно был ведущим специалистом по хороведению со времени создания им этой дисциплины и вплоть до своей смерти в 1944 году*. Но уже тогда он был больше чем просто лидером. Чесноков обладал глубоким пониманием сути хорового дела и принципов работы с хором. Однако со времени появления первой редакции книги Чеснокова хороведение успело сильно «повзрослеть» и измениться – авторы надеются, что к лучшему.

*От голода, на ступеньках булочной напротив Консерватории, а не от алкоголизма и сердечного приступа, как принято было врать!

Сейчас хоровые сообщества в России как никогда многочисленны и разнообразны, каждое из них ищет свою творческую нишу и аудиторию. В свете этих фактов создается множество новых книг по хоровой науке (как глубоких и гениальных, так и в меру бездарных), но «Хор и управление им» остается весьма ценным пособием. Конечно, все мы – те, кто занимается хором в настоящее время, – так или иначе приспособляемся к сегодняшней хоровой действительности, но многие старые истины продолжают напоминать нам о себе. Павел Чесноков понимал эти истины. Лучшим доказательством его провидческого дара и свидетельством божественного таланта служит то, что большая часть Книги «Хор и управление им» остается справедливой и по сей день. До сих пор, с закладками на разных страницах, она занимает почетное место на книжных полках дирижеров, хормейстеров, артистов хора... Кроме того, текст ее служит основой для многих программ по обучению оперных дирижеров и дирижеров вообще.

Наука о хоре сделала немало сложных зигзагов, но сегодня ничего принципиально нового в современное хороведение привнести практически невозможно. Наши предки и старшие коллеги оставили нам с вами превосходную и совершенно самодостаточную науку, которую при всем старании уже нельзя испортить даже мутными и бесполезными пособиями. Не говоря уже о данном скромном творении. Потому мы и призываем нашего дорогого читателя: изучая

современные пособия по хороведению, в том числе и это (пожалуй самое веселое в истории литературы на эту тему), не брезгуйте мастерами и классиками. Поверьте авторам, в нашем с вами случае первичны именно они! Позвольте наконец-то со всей ответственностью шепнуть вам по секрету – лучше Чеснокова, Данилина, Дмитриевского, Краснощекова, Баранова, Самарина и целой плеяды других Мастеров Хора вам обо всем этом все равно никто не расскажет. А потому читать их полезно и крайне необходимо! Авторы официально утверждают: все уже укра... простите, написано ДО НАС! Да-да, не удивляйтесь и примите на веру. И как тут не вспомнить неподражаемую Ренату Муху:

*Потомки бывают умнее, чем предки.
Но случаи эти сравнительно редки.*

Благодаря стараниям Чеснокова и сподвижников нам, авторам, остается пресловутый «опыт дурака», свойственный тем наивным романтикам, которые в своей жизни совершенно неожиданно решили... создать хор. Если вас хоть раз посещали подобные мысли, не теряйтесь и обязательно организуйте, создайте хор! «*Великие дела нужно совершать, а не обдумывать их бесконечно*», – любил говорить Гай Юлий Цезарь. Это не просто, но очень увлекательно. Дирижером, кстати говоря, тоже быть нелегко, но, поверьте, иногда стоит попробовать.*

* Неоценимую помощь любому, кто связан с хоровым искусством, окажет бесплатный научный и очень серьезный интернет-ресурс <http://horovedenie.ru>. Этот замечательный сайт был создан по инициативе исследователя хорового пения Юрия Кузнецова. После смерти Юрия Михайловича (21 сентября 2010 года) сайт стал общедоступным собранием его работ, посвященным исследованиям в области теории и практики хорового дела. Авторы настоятельно рекомендуют!

ВЗГЛЯД ИЗ БУДУЩЕГО, или «Откуда есть пошло...»

Отечественная история хорового искусства
в фактах, реконструкциях, преданиях, байках, анекдотах
и ранее не публиковавшихся шокирующих свидетельствах*

| * авторы предупредили!

*История – это нечто,
описанное кем-то,
кто никогда там не был.*
Бернард Шоу

Анекдот в тему

Диалог в Одесской консерватории:

— Берточка, чего ты плачешь?

— Книжка грустная, Арончик, очень грустная.

— Какая?

— «История хоровой музыки в России»...

(Автор шутки отчислен с 3-го курса за хроническую неупеваемость. Балда! ☹)

Не пытаясь повторить бессмертный подвиг Стивена Фрая*, смеем вас заверить, что вынесенное в эпиграф бесспорное высказывание Бернарда Шоу в равной степени применимо к истории любого вопроса вообще, ну а к истории музыки – в особенности. С тех пор как придумали тайную полицию, великие люди, в том числе и великие музыканты, обрели своих пожизненных биографов, и ни одна существенная деталь их жизни не укроется от любознательных историков, а также самых озорных и разномастных трактовок. Все это – полигон для размышлений о разных методах осознания истории. В том числе – хоровой музыки.

Итак, со всей ответственностью можно констатировать тот факт, что музицирование изначально было совместным. Ничего удивительного, ведь оно родилось еще в первобытные времена из различных ритуальных действий, проводимых каким-нибудь (наверняка людоедским) племенем «Ням-Ням» под аккомпанемент простейших барабанообразных инструментов. На этой естественной коллективной основе зародилось совместное (пока еще не хоровое!) пение. Откуда оно взялось? Конечно, из религиозных обрядов, откуда же еще. Просто все вместе читали молитву, обычно нараспев, чтобы было не скучно. Согласитесь, так удобнее и интереснее, а функция координатора ритма постепенно перешла к «начальнику хора», который отсчитывал такт хлопками или ногами. Иногда на эту самую ногу надевалась специальная железная сандалия, и звук получался тот еще.

Но вокальная музыка все усложнялась и усложнялась – появилось многоголосие, когда вдруг одновременно зазвучали несколько разных мелодий, и этот факт всех очень озадачил. Одной ритмизации уже не хватало. Для управления образовавшимся вокально-

* Вероятно, авторы имеют в виду книгу актера Стивена Фрая «Неполная и окончательная история классической музыки» – флаг им в руки. – Примеч. ред.

инструментальным ансамблем (в терминологии дискотеки восьмидесятых – ВИА) была выработана специальная система условных движений руки, обозначающих высоту звука, силу, длительность... И назвали ее **хейрономия** (не путать с хиромантией). Определенное положение ладони показывало ноту. Например, кулак, обращенный вниз, обозначал 1-ю ступень... Рука фактически заменяла нотную запись, которой тогда владели далеко не все. Хейрономия просуществовала до XVI века, после чего перешла в «спящий режим» (в отличие от хиромантии) и начала возрождаться уже в XX веке в виде хорового сольфеджио. Прекрасная методика, кстати говоря...

Названия нот были в XI веке введены монахом-бенедиктинцем Гвидо Д'Ареццо и обозначали первые слоги слов молитвы к Иоанну Крестителю:

***UT** queant laxis*

***RE**sonare fibris*

***MI**ra gestorum*

***FA**muli tuorum*

***SOL**ve polluti*

***LAB**ii reatum*

***SAN**cte Iohannes!*

С некоторой натяжкой этот красивый латинский гимн можно перевести как:

Чтобы могли отверстою гортанью

Ревнители твои

Воспеть твоих деяний чудо,

От скверны отрешит их грешные уста,

Святой Иоанн!

Первая нота **UT** сменила название на более благозвучное **DO** в XVII веке. Некто Джованни Баттиста Дони скромностью не страдал, поэтому предложил звать ее так в честь первых букв своей фамилии. Я памятник себе воздвиг нерукотворный. Где же кружка... Как ему удалось убедить христианский мир, апеллируя к тому, что **DO** – это от Domini (Господь), а не от проходимца Дони, – один Господь и ведает, но факт остается фактом, и первой нотой нам всем в наследство Дони оставил именно ДО. И долго будет тем любезен он народу. Кстати, во Франции Дони так до сих пор и не поверили – там по сей день используется икотное **UT**.

Последняя нота **СИ** почему-то считалась католической церковью неправильной (сами католики до сих пор не в состоянии внятно объяснить, почему именно) и категорически не признавалась до XVII века, когда наконец-то перешли от зажавшегося шестизвучия к системе октав.

Да, вместо **СИ** признали **СИ-бемоль**, якобы более благозвучный. Поэтому в буквенной системе обозначений (С – D – E – F – G – A – B) под B у немцев понимают **СИ-бемоль**, а си обозначают как H – так и в русской традиции принято. А на Диком Западе (в Америке) и в старушке Англии «B» – это как раз си. Ну, а **СИ-бемоль** он и есть **СИ-бемоль** – Bb. И вообще, если

американец называет ноту «СИ», то скорее всего он имеет в виду (вспоминаем английский алфавит: эй, би, си, ди...) правильно, ноту «ДО». Запутались? На самом деле все просто. Перечитайте еще раз и убедитесь сами.

И вот первые инструментальные оркестры играют уже по нотам – небывалый прорыв! Вновь на первый план выходит ритмизация. Ритм отбивали по какому-нибудь предмету специальной палочкой – баттутой. Этот стук, с одной стороны, придавал исполнению разухабистую дискотечно-попсовую окраску – молодежи нравилось. С другой – вызывал раздражение у слушателей старшего поколения (извечная проблема отцов и детей – это не музыка слишком громко, это вы слишком старые). В общем, в один прекрасный момент «стукача», как выражаются в городе-герое Одессе, немножко уволили. Руководить ансамблем стал один из музыкантов, обычно скрипач, который, стоя перед исполнителями, смычком, движениями головы и тела руководил игрой. Зрелище видимо было захватывающим – one man show, куда деваться... Но музыка постепенно становилась настолько сложной, что одновременно играть на инструменте руками и управлять оркестром остальными частями тела стало решительно невозможно, хотя терять одну из двух ставок было мучительно жаль. В 80-х годах XVIII века скрипачи-многостаночники решили отказаться от стахановщины, забросив скрипку на шкаф, и сосредоточились исключительно на руководстве музыкантами. Так в начале XIX века появились первые профессиональные дирижеры, а сленговые пласты тех славных лет пополнились колоритными терминами – махач и лабух.

Так вот, маха... простите, дирижер не только руководил игрой лабу... ну, вы поняли. Он стал главным интерпретатором произведения, этаким посредником между автором, исполнителями и слушателем, сродни режиссеру в театре или балетмейстеру – тоже, кстати, достаточно молодые профессии, появление которых вызвано усложнением произведений. Ведь не секрет, что еще при Вильяме нашем Шекспире театр, слава Богу, режиссеров не знал – пьесы ставил сам автор, за что тоже бывал бит.

Интересно, что в настоящее время в той или иной форме проявляются все предыдущие варианты управления инструментальным ансамблем: например, ритм-секция в джазе и роке. Как и в музыке первобытных народов, ударник задает ритм для остальных музыкантов. Элементы хейрономии сейчас используются при обучении детей музыке по методикам Орфа и Струве. Прославленные скрипачи (а также альтисты, виолончелисты, пианисты наконец) встают к дирижерскому пульту. Как видим, все возвращается по спирали...

Важнейшим изобретением в работе дирижера за два последних века был поворот спиной к публике. Первоначально дирижер стоял лицом к залу. Это было одинаково неудобно как публике, так и оркестру, но стоять к зрителям этим... как его... ну... было как-то совсем уж неприлично. Хотя дирижирование лицом к публике было отдельным шоу, а шоу, как говорится, маст гоу он, поэтому от этой традиции отказываться не торопились – публику надо было развлекать!

Первым повернулся к публике задом (назовем наконец вещи своими именами) великий Рихард Вагнер. Не то чтобы он не боялся показаться невежливым, просто маэстро глубоко было наплевать на все устоявшиеся традиции, что он с удовольствием и делал. Взял да повернулся задом – а чего, так удобнее, и пошли бы все лесом!

Вторым «нобелевским изобретением», пожалуй, можно считать отказ от дирижерской палочки. Сейчас не только хормейстеры, но и многие продвинутые дирижеры ею уже не пользуются. Дело в том, что кисть руки гораздо более выразительна и пластична, кроме того, минимизируется риск попасть этим острым предметом в глаз или в ноздрю – история музыки знает массу случаев такого специфического профессионального травматизма.

Россия. Пение как точка опоры, перевернувшая мир

Русский народ, как известно, любит петь. Особенно собравшись вместе. Как говаривал великий хоровой педагог и дирижер Георгий Струве, русские люди собирались вместе обычно в трех случаях:

1. Чтобы повоевать.
2. Чтобы попить.
3. Чтобы попеть.

При этом третий пункт часто вытекал из второго, а второй порой, как ни печально – из первого. На эту тему можно долго размышлять, но факт остается фактом – русский народ пел всегда, причем даже в ситуации, указанной в п. 1.

Небезынтересно, что уже в древние времена ощущалась разница между понятиями петь и кричать песню. Стихийно-многоголосные русские песни подхватывались и распевались по городам и весям уже в собственных «региональных» версиях и часто возвращались к своему немало удивленному первоисточнику порой в совершенно неузнаваемом виде – совсем как анекдоты в наше с вами время.

Что отразилось в народной песне? Прежде всего, быт и нравы крестьянства дореволюционной России. Так сложилось, что Россия до начала XX столетия являлась страной, где крестьянство составляло более 80% всего населения, отсюда мы с вами и получили сельскохозяйственные «Светит светел месяц» и «Во субботу, день ненастный» в сочетании с мыльно-оперными «Матушка, что во поле пыльно?» и «Как меня молоду, молодешеньку...» – в общем, целое наследие колоритных композиций, актуальных и по сей день.

Строгие учебники по истории хора в России напоминают нам: «*Хоровому крестьянскому пению присуще своеобразие певческой манеры и репертуара*». Никто этот постулат и не оспаривает, Бога ради, на здоровье, **НО!** К нему стоит добавить одну маленькую деталь: **крестьянские хоровые ансамбли никогда не являлись сколько-нибудь концертными коллективами**. Они пели сами для себя и ради собственного удовольствия, от полноты жизни. Совместным или, как тогда его называли, «артельным» пением руководили певцы-запевалы. Эти счастливики обладали от природы лучшими голосами, умели искуснее других распеть песню и знавшие больше песен от отцов, дедов и приятелей из соседних деревень. Такое «домотканое» песенно-хоровое искусство в то время отражало многое – и быт, и нравы, и самобытность русского характера, а как вы думали.

Первый Крестьянский концертный хор

В начале XX века русский этнограф и певец **Митрофан Ефимович Пятницкий** (1864–1927) хорошо артикулированным матом послал далеко и надолго солидного представителя одной немецкой скрипичной фирмы, грубо отказавшего ему в выпуске под своим немецким брендом качественных русских балалаек*. И пошел на немыслимый по тем временам эксперимент – взял и всем назло создал первый в мире Крестьянский концертный хор! Это сегодня ничем подобным никого удивить уже нельзя, сейчас и хоры поющих официантов при ресторанах создаются. Но в то время сам факт подобного наименования мог вызвать крупный скандал, что Пятницкому и требовалось. Хор действительно состоял из крестьян в основном

* Выражаясь словами братьев Стругацких: «Известный инцидент – даже в кино отражен».

Воронежской, Рязанской и Смоленской губерний. Но хитрость состояла в том, что практически все они были гастарбайтерами, так как работали на московских заводах. Этот замечательный факт, как отметили бы сегодняшние экономисты от шоу-бизнеса, помог вывести из проектного бюджета такие затратные статьи, как «переезд», «трансфер», «размещение» и «питание», сэкономив гениальному продюсеру Митрофану Ефимовичу Пятницкому уйму денег.

Впервые этот коллектив выступил в 1911 году в Москве, в Малом зале Дворянского собрания. Концерт такого невиданного доселе явления, как Крестьянский хор, произвел фурор. Для многих это было потрясением основ и обрушением небес, реакция публики находилась в спектре от полного изумления и восторга до «*все это немедленно прекратить и запретить тоже немедленно!*» Последующие концерты хора только усиливали столь полярную реакцию. Один полоумный критик по фамилии Савский даже пустил слух о том, что участники хора Пятницкого – ряженные профессиональные музыканты, и во время одного из концертов в Московском театре Корша лично полез на сцену проверять этот факт, для чего вцепился в бороду колоритному крестьянину из Воронежской губернии, получив в ответ балалайкой по лицу. Завопив классическое «Наших бьют!», Савский потребовал помощи зала, и оригинальный концерт народной музыки плавно перетек в классическую народную драку с использованием самых разнообразных народных инструментов – любо-дорого! Но скандал, как водится, лучшая реклама, и Пятницкий как продюсер хорошо это понимал – после того памятного случая на хор словно из рога изобилия посыпались предложения выступлений и гастролей. В программу концертов входили народные песни, в основном Воронежской губернии, записанные и разухабисто аранжированные самим Пятницким.

Таким вот интересным образом в российской культуре было положено начало для концертного исполнения русской народной песни хором.

Клирос как двигатель хорового прогресса

Однако все-таки наша книга посвящена истории академического хорового искусства, и здесь авторы не могут не отметить в нем определяющую роль Русской православной церкви. Кто бы и что ни говорил по этому поводу, но именно ей мы обязаны сохранением бесценных произведений живописи, архитектуры и, конечно же, хоровой музыки.

Авторы не думают, что для кого-то будет открытием тот факт, что хоровое пение является важной составной частью церковной службы. Церковные хоры имели свой устав и свою репертуарную политику. Начиная с XI века репертуар любого уважающего себя церковного хора записывался в специальных церковных книгах-кондакарях (вероятно, именно они и выступили прообразом современной хоровой папки). Такие кондакари имели широкое распространение аж до XIV века и писались особым безлинейным способом, так называемым «кондакарным знаменем».



Здесь не лишним будет пояснить, что в России безлинейные певческие знаки исторически назывались знаменами или крюками, а ставились они непосредственно над слогами и словами текста песнопений.

Считается, что древнейшей русской певческой книгой, дошедшей до нашего времени, является «Благовещенский кондакарь». Он относится к XI веку. Совершенно естественно, что в течение многих столетий начертание знамен (или крюков) изменялось. С чем это было связано? Вы удивитесь, но в основном с непредсказуемыми ритмическими и мелодическими особенностями именно русской манеры исполнения.

С XIV века напевы кондаков были признаны крайне неудобными и заменены знаменным роспевом. **Внимание: именно роспевом, а не распевом!** Это далеко не одно и то же – по аналогии с розливом и разливом. Популярность знаменного роспева росла, словно на дрожжах. Отголоски этого роста догнали и наше с вами время – экзотическими орхидеями возникают в разных храмах так называемые знаменные службы, собирающих все большее число поклонников аутентичного исполнения на клиросе и особой знаменной молитвенности. И дай им Бог!

Некоторые знамена постепенно выходили из употребления, как атавизмы, и к XVI веку русская хоровая культура получила в пользование новую знаменную систему, возникшую на почве именно русского музыкального строя и пения. Основных знамен в этой новой системе оказалось довольно много (по некоторым источникам – до двадцати!). Каждое из них имело свое название: столица, палка, стрела, чашка, запятая, крюк и т.д. видимо, чтобы удобнее было запомнить. Одни знамена обозначали только один звук, другие – два и более. Знаменное письмо отмечало высоту звуков, их продолжительность, направление мелодии и характер исполнения, но делало это весьма условно. Характер исполнения, собственно, почти никак не отмечало...

Итак, отсюда вывод и определение: церковное хоровое пение в России до XVI века было одноголосным, так как в его основе лежал знаменный роспев.

церковное хоровое пение в России до XVI века было одноголосным, так как в его основе лежал знаменный роспев

Больше голосов – хороших и разных!

В XVII веке церковной певческой культуре стало тесно и скучно в рамках одного голоса, и после присоединения Украины к России, под влиянием колоритных юго-западных хоров, она принялась наращивать один голос за другим, наконец-то разделив хор на постоянные хоровые партии – дискант (дишкант), альт, тенор, бас.

К ранним формам русского многоголосия, возникшего в тот благословенный период, относится так называемое *строчное пение*. Свое странное название оно получило от того, что над строкою словесного текста песнопения наводились две, три или четыре строки безлинейных певческих знаков. Нижняя строка, а часто и сама рукопись называлась демественник. Вторая – низ, третья – путь, четвертая – верх. Основная мелодия (все еще сохранившийся знаменный роспев) никогда не помещалась в верхнем голосе, но остальные голоса гармонически сопровождали мелодию, придавая исполнению невиданные ранее формы и поначалу вызывая довольно противоречивую реакцию.

Как известно, на Руси храмы строились не только в городах – простите за банальность. До революции насчитывалось огромное множество великолепных по своей архитектуре соборов и церквей, в каждой из которых был хор. Естественно, уровень исполнительского мастерства и численность певчих в них были различными, но до сих пор в некоторых селах можно встретить храмы, где клиросное пространство (особенно верхние хоры) было рассчитано на сто человек и

более. Аксиома, о которой в наше время часто забывают: **наши предки ничего не делали зря**. Это значит, в приходе именно этого зачастую небольшого села был именно такой хор! Фантастика? А вот и нет! Многие, даже сельские, храмы действительно имели хоровые коллективы, отличавшиеся высоким певческим уровнем. Некоторые из них, помимо участия в церковной службе, выступали с хоровыми концертами, в которых исполнялись и духовные, и светские сочинения.

Церковное хоровое пение, как и любое совместное пение, – явление массовое. Но получить благословение петь на клиросе считалось большой честью. А уж сам факт пения в хоре на службе, причем правильно и со знанием дела, всегда давал огромное преимущество перед тем, кто этого не умел, – почти как в античности, где хоровое пение считалось преимуществом людей грамотных и благородных. Выражаясь языком современным – умение петь на службе было показателем «крутизны» не только в любом сословии, но и в любом слое общества. В силу такой вот массовости именно церковное пение (как бы с этим ни спорили с пеной у рта некоторые атеистически настроенные историки хорового искусства) способствовало духовному обогащению всего русского общества.

Еще в далеком 1551 году царь Иван IV созвал большой совет, названный им, не мелочась, Стоглавым Собором. В нем приняли участие не только светские, но и крупные церковные деятели. На этом памятном сейшне наряду с важнейшими государственными вопросами особое внимание было уделено церковному пению, обучению детей певческому делу и грамоте, то есть базовому музыкальному образованию – сухой аббревиатуры ДМШ тогда еще не знали. На соборе определялись даже правила песнопения: «великогласное» (громкое) пение не должно переходить в «неестественный крик», а «тихогласное» пение должно быть «во всеуслышание всем». Собственно, ничего не ново и ничего под луной не изменилось – этому и сейчас успешно обучают.

Хор патриарших певчих дьяков. Традиции и инновации

Приспособление церковного календаря к повседневным нуждам, как известно, происходит само собой и совершенно неизбежно. Возможно, именно поэтому в Москве был создан церковный хор нового поколения, способный выполнять не только богослужебные задачи. Именовался он Хор патриарших певчих дьяков – название солидное и ко многому обязывающее. Сообщим по секрету: когда именно был основан Хор патриарших певчих дьяков, по большому счету, не знает никто. Даже те, кто привык делать на эту тему умное лицо, защищать диссертации, а также писать жирным шрифтом в учебниках конкретную дату его основания – врут и не краснеют! Только это строго между нами... 😊 На самом деле первое упоминание о хоре весьма размыто и относится к концу XVI века, что, согласитесь, понятие растяжимое. Звукозапись тогда еще не изобрели (хотя и пытались), так что судить трудно, хотя по дошедшим до нас письменным свидетельствам, исполнительское мастерство этого коллектива поначалу мало чем отличалось от большинства церковных хоров того времени. Но звучание было громким и напористым – народу нравилось!

В связи с упразднением в России в 1721 году осерчавшим Петром I патриаршества и передачей управления Православной церковью Святейшему синоду Хор патриарших певчих дьяков срочно был переименован в Московский синодальный хор. Бывшие патриаршие дьяки пожалы плечами и заменили в ектеньях и многолетиях Святейшего патриарха на Святейший синод.

Время шло. В 1886 году, по рекомендательному письму П.И. Чайковского прокурору синодальной конторы (была тогда такая должность, жаль, отменили) Шишкову, хор возглавил замечательный музыкант **Василий Сергеевич Орлов**. Он сразу же начал с реформ – повыгонял сильнопьющих (а «синодалы» это дело всегда уважали!), примерно наказал нерадивых, а остальным погрозил пальчиком. Неудивительно, что исполнительская культура этого коллектива вдруг сразу возросла, что не могло остаться незамеченным.

Колодец истории



Василий Сергеевич Орлов (1856(1857)–1907), сын дядька, мальчиком был принят в синодальный хор, окончил духовное училище для малолетних певчих и Московскую консерваторию, будучи в ней учеником П.И. Чайковского. По рекомендации директора консерватории Антона Рубинштейна был в Москве регентом хора из рабочих типографии А.И. Мамонтова, с каковым впервые успешно исполнил в 1880 году только что написанную литургию Чайковского. В.С. Орлову приписывают известную шутку: «Православная церковь сохранила для нас уникальную культуру безынструментального пения, которой больше нет ни у кого. А все потому, что у государя Ивана Грозного внезапно сломался подаренный немцами орган, а починить было некому». «Гениальный регент», «Дирижер-вождь», «Русский Никитин» – далеко не полный перечень эпитетов и сравнений, которыми заслуженно наградили современники и пресса позапрошлого столетия этого выдающегося мастера хорового искусства.

Посетовав на низкую образованность вверенных ему певчих, Орлов обратился «куда следует», и в 1886 году на базе хора создается Синодальное музыкально-певческое училище. Но тут – неожиданный и горький облом, ибо ректором нового учебного заведения вдруг становится не В.С. Орлов, а его прямой конкурент, но при этом талантливый ученый и музыкант Степан Васильевич Смоленский, кстати, юрист по образованию. Интриги, интриги... Орлову предложили остаться регентом, то есть, говоря по-современному, руководителем хорового класса. Он согласился. Ибо понял, что другого все равно не получит, а кушать хочется. Смоленский же быстренько сориентировался на новом месте, но, как ни странно, вступив в новую должность, не стал, как сегодня принято говорить, гнуть пальцы. Он по-отечески вникал в чаяния и преподавателей, и воспитанников, сам любил петь баритоном на праздничных посиделках (а хороших праздников в церковном календаре и сейчас хватает) и «баловаться на хвортепьянах», чем заслужил всеобщую любовь, доверие и прекрасную возможность лично прислушиваться к тому, что в наше время принято называть инновационными идеями. В последнем он особенно преуспел – уже через какую-нибудь пару лет, в 1898 году, училище официально преобразуется в специальное среднее учебное заведение аж с девятилетним курсом обучения. Смоленский вообще был из тех, кто не привык останавливаться на достигнутом. В учебном заведении, именуемом теперь скромненько, но со вкусом, «Синодальным училищем», его стараниями были открыты два отделения:

- собственно певческое (первые пять классов);
- старшее, регентское – последние четыре класса для тех, кто выдержал первые пять и не сошел с ума (а случаи бывали!).

Среди этих счастливицков – П.Г. Чесноков, М.Г. Климов, Н.М. Данилин, М.Ю. Шорин, А.С. Степанов и многие другие, что ни фамилия – то легенда. После ухода Смоленского с поста директора в 1901 году Орлов не без удовольствия занял его место.

Журнал «Православная жизнь» в 1962 году (когда официально никакой православной жизни в России не наблюдалось) в №№ 8-10 напечатал интересную статью «Церковная музыка в России в конце XIX и в первой четверти XX века». В ней было сказано: *«В Московском Синодальном училище еще лучше сложились обстоятельства. По счастливой случайности в стенах училища оказались три виднейших деятеля в сфере духовной музыки. Образовался, так сказать, „исторический“ триумвират: С.В. Смоленский – директор училища, В.С. Орлов – талантливейший регент хора и А.Д. Кастальский – исключительной силы духовный композитор. К этому еще надо прибавить удачное назначение в 1894 году на должность прокурора Московской синодальной конторы князя А.А. Ширинского-Шихматова, который одновременно стал управляющим Синодальным училищем и главным начальником Синодального хора. Как глубоко русский человек, князь хорошо понимал, что задачи Синодального училища и его хора не исчерпываются только обслуживанием большого Успенского собора в Москве. Он считал, что это учреждение должно давать надлежащий тон повсеместно в России, пропагандируя национальные начала в церковном пении и борясь с иноземным итало-немецким духом».*

Таким вот образом Московское синодальное училище стало одним из ведущих учебных заведений по подготовке певческих, педагогических и регентских кадров. Из основных современных аналогов можно привести, пожалуй, только Академию хорового искусства имени В.С. Попова.

Здесь кончается сказка и начинается миф. Очень деловитый, разумный и хозяйственный. После кончины Орлова синодальным хором три года руководил выдающийся в то время композитор **Александр Дмитриевич Кастальский** (1856-1926). К сожалению, ему не хватило должной управленческой квалификации при работе с таким огромным и амбициозным коллективом – скажем прямо, Кастальский его чуть не развалил. Назревал «синодальный бунт» – бессмысленный и беспощадный. И чтобы спасти ситуацию, с 1910 года Кастальского, как снова сказали бы в Одессе, немножко ушли. Возглавить хор предложили Н.М. Данилину, от чего, как мы с вами сейчас увидим, в итоге выиграли все.

Большой музыкант и масштабный хоровой дирижер **Николай Михайлович Данилин** (1878–1945), сам закончивший в 1897 году Синодальное училище, а затем и Московское филармоническое училище по классу фортепиано, в отличие от Кастальского, добился в работе с Московским синодальным хором сногшибательных результатов. При нем Синодальный хор состоял из первоклассных певчих-мужчин – басов и теноров, а также из учащихся синодального училища – дискантов и альтов. Всего в хоре было 60 певчих. Благодаря жестким требованиям Синодальной конторы хор тщательно оберегался от светских веяний и влияния западноевропейской музыки. Наверное, это было правильным – ведь именно этот факт способствовал тому, что патриаршие, а затем и синодальные певчие на протяжении веков сохраняли древнерусские напевы в их подлинной чистоте, сохранялась также манера пения, особенности русского многоголосия, ладового и метrorитмического мышления. Долгое время Синодальный оставался одним из лучших церковных хоров России.

Уже через год состоялись знаменитые гастроли хора в нескольких европейских странах. Помимо Австрии, Польши, Германии, хор с большим успехом выступил в Италии – стране, славившейся вокально-хоровым искусством во всем мире и не терпящей конкуренции в этом вопросе. Размечтались! Синодальный хор под управлением Данилина выступил в Ватикане перед местными иерархами, после чего дирижер Сикстинской капеллы (кто не в курсе – папской церкви в Ватикане, фривольно расписанной великим Микеланджело) дон Лоренцо Перрози на нервной почве и к неудовольствию папы начал курить. Да-да, нервно курить, в том числе в сторонке – в прямом смысле этого аллегоричного выражения, а как же иначе! А потом с горечью признался, что его хор не обладает таким тонким исполнительским мастерством, которого достиг Московский синодальный хор, в общем – обиделся, долго плакал в собственных покоях,

причитая по-латыни, опять же много курил, а наутро собрался и, ко всеобщей неожиданности, отправился в монастырь Картезианского ордена, курортно расположившийся в Пизанских горах среди плюшевых оливковых плантаций.

Вообще-то во всей этой истории уже изначально было слишком много домыслов, суеверий, заблуждений, загадок и парадоксов. Но поскольку это Италия, любая из версий, рассказанных в разных пособиях по истории хоровой музыки или просто передающихся из уст в уста, может оказаться правдой. Один из итальянских рецензентов того времени писал: *«Русский хор познакомил нас с новым искусством пения, которое для нас поучительно, и по крайней мере в технике пения дал неожиданное наставление, что нужно всегда идти вперед, а не коснеть на старине... Московское певческое искусство дало нам незабвенное наслаждение и еще раз указало, что там есть истинные служители культуры, которые могут несколько сбавить нашу западноевропейскую самонадеянность»*.

Знай наших!

Многие источники рассказывают и о не менее успешных зарубежных гастрольях Синодального хора в 1913 году, но ни один не указывает на какие-либо неудачные. По всей видимости, перед нами как раз тот самый случай, когда **такое понятие, как триумф, является нормальным состоянием отдельно взятого хорового коллектива**. Чего авторы и вашим коллективам желают!

Но вернемся в Москву, в первую четверть XX века.

Чем знаменит 1917 год, читателю рассказывать не надо. Но вот на чем следует сделать акцент, так это на понимании новой властью значения хорового искусства как инструмента массовой агитации и пропаганды. Иначе как объяснить, что меньше чем через год после революции новая власть вдруг принялась за Синодальное училище. В 1918 году оно резко преобразуется в Московскую народную хоровую академию. Вовремя подсуетившийся Кастальский (*«исключительной духовной силы композитор»*), звонко чмокнув новую власть в известное место, грянул оземь и из прославленного церковного автора обернулся уже глашатаем пламенной борьбы за освобождение рабочих и крестьян. Все правильно: землю – крестьянам, заводы – рабочим, бывшую Синодалку – мне. Мир, труд, май! Для многих было культурным шоком, когда директором бывшего Синодального училища вновь стал Кастальский. С 1918 года автор литургий, всенощных, панихид, духовных концертов и кантат-реквиемов вел активную и разнообразную музыкально-просветительскую работу в музыкальных отделах Политпросвещения, а также Военкомата, Пролеткульта, Наркомпроса, Совнаркома, Совнархоза и других организаций, одними только своими аббревиатурами напоминающих названия опасных болезней. Исполнение зачастую было ужасающим, репертуар – соответствующим. И когда умный и образованный духовный композитор Кастальский публично запел «Со святыми упокой» всей русской духовной музыке, чем официально констатировал ее конец и начало музыки светско-советской, это, конечно же, было подхвачено, но, как в нашей стране водится, не понято. Отсюда и «новые хоровые шедевры» на революционные и партийно-правительственные тексты, но музыкально подозрительно напоминающие кондаки, величания, многолетия... А то и ектеньи. Карьера Кастальского развивалась стремительно и с 1922 года он стал уже профессором Московской консерватории. Что поделывать, историческая правда – далеко не всегда приятная вещь. Даже если это всего лишь история музыки*.

Возродился Синодальный хор уже в XXI веке, а именно весной 2009 года на базе лучших московских церковных хоров – за что отдельный респект Заслуженному артисту России Алексею Пузакову и Московскому патриархату. Как и во всем современном профессио-

*«В действительности все иначе, чем на самом деле», – писал в подобных случаях Антуан де Сент Экзюпери.

нальном хоровом искусстве, голоса мальчиков были заменены в этом хоре голосами женскими (детский труд у нас вне закона, и это правильно), что совершенно не мешает слушателю любить этот коллектив и получать от него вполне оправданное удовольствие. Некоторые из тех, кто не догадался возродить Синодальный хор чуть раньше, сейчас кулуарно злоязычничают, кусая себя за локти и другие труднодоступные места. Сами виноваты! Идея многие годы лежала буквально на поверхности, да и бренд был относительно свободен...

Альтернативная история хоровой музыки в России

Понятное дело, что профессиональное хоровое исполнительство в такой поющей стране, как Россия, развивалось не только в направлении церковных хоров – Россия пела, поет и будет петь по любому поводу, равно как и безо всякого повода. Чтобы понять, как это происходило, нам с вами вновь придется начать отсчет с XV века и кратко коснуться самых интересных событий.

Первый государственный профессиональный хор

Итак, третья четверть XV века. Государь Иоанн Васильевич по прозвищу Грозный вовсе не собирался менять профессию и правил тиранически: «Какое „житие твое“, пес смердячий?» Но ничто человеческое и ему не было чуждо. В свободное от пыток и казней время, культурно отдыхая от опричнины, он пописывал в свое удовольствие достаточно неплохую для своего времени хоровую музыку – как светскую, так и духовную. Его стихиры дошли до наших дней и иногда исполняются на клиросе, особенно если настоятель и регент относят себя к любителям ощущений острых и нестандартных. Грозный царь нередко и сам любил попеть вместе с хором. До нас дошла надпись, выбитая на камне: «*Благочестивый государь всеошное бдение слушал и первую статью сам пел, и божественную литургию слушал*». К вящему опасению авторов, он не молился на литургии, а именно **слушал**. Наводит на мысли, не правда ли?

В 1479 году царь Иоанн III, как говорится, для души, создал **Хор государевых певчих дьяков**, так сам и придумал. Не стоит путать с патриаршими дьяками и вообще недооценивать, ведь фактически это был первый не церковный, а именно **государственный профессиональный хор** в России. Причина его создания была понятна – надо же было кому-то исполнять высочайше писанные сочинения! Хор услаждал слух государя на трапезах, праздниках и приемах (в современной терминологии – банкетах и корпоративах). Иногда пел на богослужениях. Впрочем, в то время это была приятная участь всех хоровых коллективов. «*Лепота-а!*...».

До начала XVII века, когда было распространено строчное пение, певчие в Хор государевых певчих дьяков набирались только из взрослых мужчин и делились на:

- демественников;
- нижников (за глаза их, как водится, дразнили «нужниками»);
- путников;
- вершников.

С введением партесного (по-человечески выражаясь – многоголосного) пения и разделением хора на партии – басы, тенора, альты и дисканты, – к пению в хоре стали привлекаться мальчики. Это не только добавило новых хлопот, но и вызвало необходимость в подготовке певчих-детей. Почему-то не в столице, а в далеком городе Глухове Черниговской губернии в 1638 году была создана специальная хоровая школа. По высочайшему повелению императрицы Анны Иоановны

предписывалось: «...дабы из имеющихся там певчих всякий мог способен быть и при высочайшем дворе, когда надобность в них на место убылых и спадающих с голосов настоять будет». Почему же в таком захолустье? Интересно, что сколько-нибудь внятного ответа на этот вопрос у историков хора нет до сих пор, и все приводят разные аргументы – один разумнее другого.

24 марта (14-го, ежели по старому стилю) 1613 года послы Земского собора в Ипатьевском монастыре Костромы сообщили 16-летнему Михаилу Федоровичу благую весть об избрании его царем. Впрочем, точности ради, отсчет правления династии Романовых следует начать еще неделей позже, ибо истерика первоначального отказа от царства «...с великим гневом и плачем Михаила и матери его Ксении Иоанновны» (наильно постриженной инокини Марфы) была не только бурной, но и совершенно искренней. Главное сомнение юного кандидата в самодержцы и его матушки было связано с текущим состоянием страны. Можно даже сказать, с ее наличием... Сейчас поясним. Севером владели шведы, западом – поляки, юг – давний оплот всех самозванцев, польские отряды «лисовчиков» (грабители плюс настоящие зондеркоманды) беспрепятственно доходили до Перми и Архангельска, а уж под Костромой они были настоящими хозяевами. Что в итоге окончательно склонило Михаила к согласию, теперь уже судить трудно, но факт остается фактом: выражаясь в стиле современной журналистики, Романовы – самая успешная династия в мировой истории и авторы абсолютного мирового рекорда: их Россия за 140 лет вышла с предпоследнего места в Европе на первое. Да-да, не удивляйтесь: в Еврорейтинге-1613 она действительно стояла на предпоследнем месте. Последним был князь Трансильвании... Многие исторические пособия умудряются втиснуть эту увлекательную историю в одно предложение: «После Смутного времени на престоле воцарилась династия Романовых». Авторам этой книги остается только добавить: «И правильно сделала!».

XVII век вообще был очень сложным и противоречивым в истории русского государства, и поэтому сведений о деятельности Хора государевых певчих дьяков за это время сохранилось сравнительно мало.

Как во всем этом историческом бардаке удалось уцелеть Хору государевых певчих дьяков, – казалось бы, совершенно никчемной для своего времени государственной структуре, – до сих пор остается научной загадкой. Но вскоре, ко всеобщему удивлению, он вновь начинает регулярно фигурировать в летописях нового времени, оказавшись совершенно живым, здоровым и даже упитанным.

Неплохим басом подпевал уцелевшим в Смутном времени певчим дьякам и сам государь Петр Великий. Он вообще любил в свободное время, как говорил конферансье из легендарного кукольного спектакля «Необыкновенный концерт», «...интимно уединиться и попеть хором». А за отсутствием в его нелегкой государевой жизни даже простейшего MP3-плеера предпочитал брать в походы целый государев Придворный хор: в одном из походных журналов того времени сохранилась запись о том, что царь пел со своими певчими партесные концерты.

В 1721 году Придворный хор выступал при торжественном въезде Петра I в Москву после победы в Двадцатилетней войне, после чего государь взял с собой хор на невские берега, задействовал в церемонии основания Петербурга, да там и оставил, обозвав на западный манер Придворной певческой капеллой, от которой берет начало ныне существующая Государственная академическая капелла имени М.И. Глинки.

В 1735 году приехавший из Италии композитор Франческо Арайя начинает привлекать Придворную капеллу к оперным спектаклям. Певчие хора поначалу кочевряжились, ломались и даже пробовали бастовать, мол, не придворно-певческое это дело. Но пара-тройка показательных порок на конюшне Зимнего дворца быстро научили прославленный коллектив ценить в том числе и прогрессивный оперный репертуар. Уже через год певчие Капеллы с успехом исполняли в оперных спектаклях не только хоровые, но и сольные партии. К примеру, в 1750 году в довольно посредственной опере Жана-Батиста Люлли «Беллерофонт» в качестве солиста успешно

выступил певчий хора Марк Федорович Полторацкий. Кроме выдающихся вокальных данных, Марк Федорович обладал еще и крутым нравом в сочетании с поистине богатырской силушкой. Если тогда кто-нибудь только намекнул бы, что в дальнейшем он станет первым директором Придворной певческой капеллы, тому, наверно, мало не показалось бы...

Время шло, чем дальше – тем скорее. В 1755 году в Москве открылся первый российский Университет. На его открытии Капелле уделили особое внимание. В этом году «Санкт-Петербургские ведомости» так писали о Придворном хоре: *«Несравненный хор, из 50-ти дворцовых певчих состоящий, производил немалое в зрителях удивление. Так по окончании сего великолепного действия зрители все как в ложах, так и в партере равномерно многократным биением в ладоши свою апробацию изъявляли...»*.

При наследниках Петра учреждение, усаждавшее монархов пением, все разрасталось – школа мальчиков-певчих, школа театральных искусств (или «Шляхетский корпус»), первый русский симфонический оркестр и многое другое. Между прочим, с Капеллой связаны имена Глинки, Римского-Корсакова и еще много славных имен, а Гектор Берлиоз в середине XIX века изрек свое знаменитое и скандальное: *«Эта капелла лучше всех существующих и, может быть, когда-то существовавших подобных учреждений в Европе!»*. В Европе ему этого до сих пор не простили.

В 1738 году для нужд хора указом императрицы была основана первая специальная музыкальная школа, а в 1740 году следующим указом установилось обязательное обучение малолетних певчих Придворного хора игре на оркестровых музыкальных инструментах. Эту здравую идею гробили как могли, изводили на корню, пока в середине XIX века не плюнули, и обучение игре на инструментах в школе не утвердилось окончательно.

Дмитрий Бортнянский как зеркало русской конкуренции

«История музыки — это во многом история интриг, предательства, ударов судьбы и горьких разочарований».
композитор и педагог Дмитрий Борисович Кабалевский

До своей смерти в 1825 году Капеллу возглавлял **Дмитрий Степанович Бортнянский** (1751–1825). Жил он неподалеку, в комфортабельном доме №9 на Миллионной улице. Глубокий и своеобразный след оставил в истории русской хоровой музыки этот композитор – автор великого множества произведений духовного и светского толка, спор вокруг которых не утихает и по сей день.

Большинство из нас знает историю хоровой музыки по музыкальным произведениям. Ну хорошо, хорошо... Музыковеды глубоко знают историю музыки по документам, серьезным монографиям. Это мы, дирижеры-хормейстеры, знаем ее в основном по произведениям. Поэтому любить музыку Бортнянского или нет (а стало быть – исполнять ее или нет) – каждый из нас решает по-своему, интуитивно, часто без оглядки на научные исследования. Конечно же, нельзя не восхищаться оценкой его творчества многих композиторов, среди которых имеется даже безумный маэстро Гектор Берлиоз. С другой стороны, нельзя не принять во внимание мнение таких столпов русской музыки, как М.И. Глинка, П.И. Чайковский и многие другие. Современному дирижеру-хоровику обязательно нужно уметь не только сравнивать, но и сомневаться.

Острый на язык создатель оперы «Руслан и Людмила» называл композитора Бортнянского не иначе, как «Сахар Медович Патокин». Видимо, не без оснований. Хотя и содр... простите – перенял у него парочку мелодических приемов для своих Херувимских.

Гениальный автор исторической композиции «Уж Герман близится, а полночи все нет» ненавидел музыку Бортнянского со всей страстью и всеми фибрами, поэтому был в своих оценках не столь краток и лаконичен, как Глинка, а плагиатом и вовсе побрезговал. Редактируя «Полное собрание сочинений Бортнянского» по заказу издателя Юргенсона, Петр Ильич откровенно плевался и громко ругался, находя в концертах «...самый плоский набор обиходных мест», грозился свернуть работу, несмотря на зажигательно профуканный аванс (а это он умел! – спросите у современников, если не верите). Столь бурная реакция великого мастера вполне объяснима – порой в нотном наследии Бортнянского попадались духовные сочинения, представляющие собой типичные итальянские инструментальные концерты, не всегда адекватно переложенные на смешанный хор а-капелла и ничтоже сумняшеся «отквантованные» под отдельно взятый церковнославянский текст. А.Ф. Львов в своем сочинении «О свободном или несимметричном ритме» прямо указал на фривольное и вообще кощунственное обращение Бортнянского с богослужебными текстами, на допущенные им перестановки слов (!) и даже изменения в тексте (!!) в угоду чисто музыкальным требованиям.

Но Дмитрий Степанович был дальновидным композитором и вовремя подготовил ряд высочайших указов, якобы охраняющих чистоту церковного стиля. От кого охраняющих? Помилуйте, от конкурентов, разумеется, от кого же еще! И в этом вы убедитесь, прочитав ниже то, что в них было написано. Государь Александр I в музыке разбирался значительно хуже, чем в делах государственных, и подмахнул указы, не вдаваясь в суть дела. В итоге в 1816 году было высочайше повелено: *«Все, что ни поется в церквах по нотам, должно быть печатное и состоять или из собственных сочинений директора придворного певческого хора Бортнянского, или других известных сочинителей, но сих последних сочинения непременно должны печататься с одобрения Бортнянского»*. Конкуренты принялись дружно разводить руками на манер Ансамбля песни и пляски («Позвольте... Как же так? А как же мы?») и строчить письма лично государю императору, но все было тщетно – государь, как мы уже сказали, в музыке не разбирался, в проблемы церковно-музыкальной монополии не вникал (видимо, зря) и все цидульки на эту тему расписывал... вы угадали – лично маэстро Бортнянскому! По воспоминаниям современников, объективность и такт не числились среди достоинств Бортнянского и как-то не входили в его задачи. В итоге предоставленным ему исключительным правом цензуры на духовные песнопения многие его преемники – обычно композиторы полуталантливые – продолжали пользоваться аж до 1820-х годов. Именно в этот памятный период расцвели махровым цветом Херувимские «веселого роспева с выходками», «веселого роспева с умильными выходками», «причастны во всю землю», под названием «труба», напевы «пропорциональные», «бемоллярные», «с переговоркою», «с отменою», «с высокого конца» и т.п. Особенность этих композиций порой состояла в чрезвычайно игривом басы. Популярная Херувимская могла быть мелодически заимствована из... «Сотворения мира» Гайдна, а «Тебе поем» вообще написано на мотив арии жреца из «Весталки» Спонтини, чего ж такому добру пропадать-то. Некоторые историки пытаются уверять, что Бортнянский именно с этим и боролся. Ой ли... Сколько действительно хороших композиторов потеряли возможность писать для церкви благодаря памятным высочайшим указам и остались тем самым без средств к существованию – об этом историки почему-то умалчивают. Но в опалу попали многие – Бортнянский совершенно наверняка ведал, что, творил, ведь о голодных смертях и даже самоубийствах десятков композиторов (особенно, как теперь принято говорить, «в регионах») ему однозначно доносили: «Пусть мрут, нам не жалко».

Если мы рассуждаем о роли личности в истории музыки, то говорим не столько о реальных людях, какими они были (согласитесь, этого мы не узнаем уже никогда), сколько о неких образах, информационных моделях этих людей. Поэтому, когда в серьезных научных монографиях оценивают музыкально-исторических личностей, авторы этих трудов почему-то сразу становятся масштабистами. Мыслят, так сказать, масштабно. Мол, **что** сделала эта конкретная личность для истории музыки? А **как** сделала обычно уже и не важно. Нас будто переводят в союзники, в помощники

этой музыкально-исторической личности. А если представить себе, что мы в том времени как раз те, кого запретили печатать? Или те, кто благодаря приснопамятным государевым указам перешли из фазы успеха и творческой востребованности в фазу бедности, нужды и всяческих неудач? То-то же.

Но вернемся к нашей истории...

В тот же памятный период в аристократических кругах получил хождение оборот «прослушать литургию» (привет от благочестивого государя Иоанна Васильевича!), явно скалькированный с западного «прослушать мессу». Не отслужить, не отстоять, не помолиться... а именно прослушать. Все это распространялось по Руси великой со скоростью невиданной, пока Святейший синод не сподобился дать внятное разъяснение, что, мол, право подобной цензурной монополии принадлежит лишь ему одному, и как учреждению, а не как отдельно взятому физическому лицу. Бортнянскому было высочайше поручено «идти в сад» и обучать причетников приходских церквей Санкт-Петербурга «...простому и единообразному нотному пению», для чего под его редакцией был напечатан и разослан по церквам придворный напев литургии на два голоса, о котором впоследствии своеобразно высказался будущий пламенный коммунист и большевик композитор Кастальский: «*Это „простое“ пение – убийца и религиозности, и музыки, и идеалов церковных... Это чистейшее мещанство... эта гадость разлилась по всей Руси неизбежно...*».

Однако в собственных концертах Бортнянский отнюдь не отрешился от стиля, который сейчас не раздумывая назвали бы «The best of Italy-pop», хотя и несколько упростил его.

Из всех сочинений Бортнянского Чайковский отмечал лишь какой-нибудь «...десяток порядочных вещей» (М. Чайковский, «Жизнь П.И. Чайковского», т. II): «*Бортнянский был человеком с маленьким талантиком и очень плодовит. Он оставил массу произведений, из которых лишь очень немногие заслуживают внимания. Все остальное или посредственно, или совсем плохо и пошло...*».

Надежде фон Мекк он написал: «*Я признаю некоторые достоинства за Бортнянским, но до какой степени его музыка мало гармонирует с византийским стилем архитектуры и икон, со всем строем православной службы!*».

Впрочем, тут великий композитор лукавит, ведь слова эти еще более приложимы не столько к Бортнянскому, сколько к его собственным духовным сочинениям. Согласитесь, фактически духовная музыка Чайковского – это музыка совершенно не богослужебная, а сугубо светская, наполненная воинствующим эстетизмом и экзальтированной мечтательностью на религиозные темы. И если музыковеды относят «Литургию св. Иоанна Златоуста» Чайковского к шедеврам русской хоровой музыки, то это отнюдь не богослужебная, а чисто музыкальная оценка. «*Секуляризация художественных образов у Чайковского поразительна по смелости...*» – наукообразно отмечает музыковед Е. Левашов. Так что, Петр Ильич, уж кто бы говорил...

Как видим, Глинка и Чайковский музыку Бортнянского обоснованно не жаловали. Великий Свешников за глаза называл ее «аферной», хотя в репертуары включал. В нашем же случае, как говорится, с одной стороны нельзя не отметить, с другой стороны нельзя не подчеркнуть. Знать авторитетные мнения, базирующиеся не только на основе вкусовых оценок и навязанных стереотипов, полезно и необходимо. А читатель уж сам решит, наследие какого автора ему ближе – почему бы и не Бортнянского? Если верить Чайковскому, с *десяток порядочных вещей* в любом случае наберется. А больше обычно и не исполняют...

Придворная певческая капелла. Свой дом

В годы, когда управляющим был Бортнянский, Капелла насчитывала 90 человек, в том числе 50 певчих мальчиков, 18 теноров и 22 баса, из которых 7 были октавистами. Придворная певческая капелла к тому времени по праву считалась крупнейшим музыкальным центром

Европы, однако до сих пор не имевшим постоянной, официально выражаясь, репетиционной и концертной базы. К 1808 году власти наконец опомнились, и государь Александр I лично выделил для Капеллы территорию между Мойкой и Большой Конюшенной.

Здание Капеллы по сей день располагается в центре Санкт-Петербурга на левом берегу Мойки и прекрасно вписывается в панораму Дворцовой площади. В 1773 году этот участок купил архитектор Юрий Матвеевич Фельтен. Деревянный дом архитектор разрушил, что называется до основания, после чего построил здесь вполне себе уютный трехэтажный каменный особняк с флигелями, обрамляющими двор. Тогда это называлось «курдонер», но к курам не имело никакого отношения. Семья Фельтена неплохо жила здесь до 1784 года, однако потом у Юрия Матвеевича возникли проблемы, и семейству пришлось, продав имение, переехать на Васильевской остров. Позже усадьбой владели Неплюевы, Нарышкины, но место им тоже не нравилось и продать его решено было если не подороже, то с хорошим пиаром. Сказано – сделано.

Придворная Певческая капелла поселилась здесь в 1808 году, когда высочайшим указом Александра I дом был приобретен казной «для устройства в нем придворных певчих». Капелла в ту пору представляла собой большой по тем временам комплекс из нескольких корпусов: трехэтажного центрального, занимаемого малолетними певчими, жилых флигелей на Мойке и Б. Конюшенной (построенных архитектором Ю. Фельтеном для себя любимого, поскольку он был владельцем этого дома с 1773 по 1784 год) и служебных помещений. Собственного концертного зала Капелла не имела. Лишь в 1830 году был возведен небольшой концертный зал, просуществовавший до 80-х годов позапрошлого века и немало послуживший прославлению хорового искусства Капеллы. Обветшавшие здания Капеллы после значительных усилий руководства было решено ставить на капитальный ремонт.

Из письма графа С.Д. Шереметьева статс-секретарю Н.С. Петрову: *«Государь Император при последнем своем посещении Придворной Капеллы в феврале сего года Высочайше повелел соизволить приступить к перестройке зданий Капеллы, начиная с сооружения Концертного зала».*

А в 1886 году на конкурсной основе *«высочайше соизволил одобрить проект академика Бенуа, повелев: приступить ныне же к осуществлению этого проекта».*

Леонтий Николаевич Бенуа был большой эстет, поэтому, «выиграв тендер», возжелал выступить не только автором проекта перестройки зданий Капеллы. В течение трех лет он лично осуществлял руководство возведением и отделкой корпусов, выполнял эскизы интерьеров мебели, фурнитуры и даже вел документацию по строительству – и все это при полном отсутствии компьютеров!

Бенуа решил: центральное место в архитектурной композиции Капеллы должен и будет занимать концертный зал. К его созданию архитектор отнесся с огромным вниманием, как к любимому детищу. Несомненно, зал стал одной из главных удач строителя Капеллы не только по внешнему убранству, но и по своим акустическим характеристикам, ведь проблема, как тогда говорили, *хорошего резонанса* чрезвычайно занимала архитектора. Применение эффекта скрипичной деки в соотношении пола и потолка, использование железных ферм, что по тем временам было чрезвычайно смелым инженерным решением и вызывало кривотолки, строительные материалы, вплоть до обивки буковых стульев, были тщательно продуманы лично Леонтием Николаевичем.

Как водится, любой талантливый проект вызвал массу недовольства как у молодой глупости, так и у пожилой бездари – одни только анонимки государю на Бенуа чего стоили. Но время доказало его правоту. За залом Капеллы почти сразу установилась репутация отличного, а по некоторым отзывам – и идеального в акустическом отношении «холла». Проектируя его, Бенуа планировал также установку органа. Однако архитектору не удалось осуществить свой план – на инструмент банально не дали денег! Лишь в 1927 году в зале Капеллы был установлен инструмент (построен в 1891 году фирмой «E.F. Walcker»), перенесенный из разоренной большевиками Голландской реформаторской церкви. Чудом сохранившийся, он удачно

вписался в интерьер и акустику зала: был установлен как раз на месте, предназначенном для органа самим Бенуа. Стоит отметить, что в то же время почти сотня знаменитых петербургских органов была варварски уничтожена...

Капелла. Далее – везде

Традиции Певческой капеллы были успешно продолжены впоследствии А.Ф. Львовым, руководившим Капеллой с 1836 по 1861 год, М.И. Глинкой, проработавшим несколько лет капельмейстером хора, и хормейстером Г.Я. Ломакиным. С 1861 по 1883 год управляющим Капеллы был Н.И. Бахметев, при котором, по сути, завершилось ее создание. К тому времени Капелла уже имела в своем составе большой хор, традиционно участвовавший в церковных службах, открытых концертах и оперных спектаклях, а также самую настоящую музыкальную школу.

В Придворной капелле воспитывались или служили виднейшие музыканты своего времени: итальянские композиторы Галуппи, Траэтта, Паизиелло, Сарти, Чимароза, русские – Березовский, Бортнянский, Федор и Алексей Львовы, Глинка, Балакирев, Римский-Корсаков, Лядов, Аренский... Благодаря их трудам к концу XIX века Императорская придворная певческая капелла сложилась как уникальный, не имевший аналогов в мире, творчески-исполнительский и учебно-образовательный музыкальный центр. Редчайший случай, когда процесс обучения и воспитания молодых музыкантов органично сочетался с концертно-исполнительской деятельностью. Именно поэтому здесь рождались наилучшие в России кадры по всем музыкальным специальностям.

В 1883-1894 годах управляющим Капеллы был М.А. Балакирев, а его заместителем – Н.А. Римский-Корсаков.

Да, в XIX веке и вплоть до начала XX столетия Придворная певческая капелла считалась одним из лучших хоровых коллективов. Из-за отсутствия полноценной звукозаписи нам с вами не суждено услышать ее звучание, так что приходится пользоваться только дошедшими до нашего времени документами и воспоминаниями очевидцев. Из них мы знаем, что искусство Капеллы славилось не только по городам и весям России, но и за ее пределами. О мастерстве этого хора восторженно отзывались многие маститые музыканты. Роберт Шуман записал в своем дневнике: *«Капелла – самый прекрасный хор, который нам когда-либо приходилось слышать: басы временами напоминают звуки органа, дисканты звучат волиебно»*. А вот вам еще высказывание Гектора Берлиоза: *«Мне представляется, что хор капеллы русского императора, состоящий из восьмидесяти певчих – мужчин и мальчиков, – превосходит все существующие в подобном роде в Европе»*.

В 1846 году при Капелле открылись регентские классы, что превратило ее уже в учебное заведение, конкурирующее с Синодальным училищем в Москве. О, извечное противостояние двух великих столиц...

В 1882 году в штате Капеллы появился Придворный музыкантский хор – почему-то именно так именовался вначале первый в России симфонический оркестр.

В 1883 году обучение в школе Капеллы стало происходить по программам Консерватории с выдачей выпускникам удостоверения свободного художника, подтверждавшее, выражаясь по-дерибасовски, «немножко высшее» музыкальное образование. Однако, как отмечают современники, образовательная сторона Придворной певческой капеллы долго хромала, причем на все четыре ноги – некоторые творческие дисциплины носили, как сейчас принято говорить, виртуальный характер. Постановка учебного процесса в музыкальных классах часто критиковалась даже в прессе, вызывая ухмылку у Москвы – мол, вот мы, футы-нуты-пальцы-гнуты-синодалы, опять Питер обставили, круче нас только яйца, и то на Пасху! Когда этот

дикий афоризм в 1883 году достиг музыкальных ушей Н.А. Римского-Корсакова, тот пришел в праведное бешенство и тут же дал согласие возглавить в Придворной капелле образовательное направление. Раньше он под любыми благовидными предложениями манкировал этим заманчивым предложением – очевидно, не хотел, как сегодня выражаются студенты, «лишнего геморроя». Но тут питерская гордость в сочетании с польским гонимом и естественным желанием во что бы то ни стало улучшить жилищные условия* одержали сокрушительную победу. Придя в Капеллу,

*А что, Николай Андреевич неплохо себя чувствовал в «жилом секторе» Капеллы довольно долгое время.

Римский-Корсаков быстро навел там порядок теми же безотказными методами, что и Орлов в свое время в Синодальном училище. Позже он напишет в «Летописи моей музыкальной жизни»: «*Вся деятельность моя направлена к тому,*

чтобы упорядочить ход музыкальных классов в Придворной капелле, обдумав и выработав ясную программу, основать инструментальный и регентский классы капеллы на новые начала». В общем, классическое «...до основанья, а затем...». Черты Колыбели Революции, как видим, проступали в Санкт-Петербурге уже тогда и в самых неожиданных областях. Говоря современным языком, Римский-Корсаков полностью «отформатировал» учебное направление Капеллы, как сегодня форматируют жесткий диск на компьютере. Уровень образования в Капелле (к недовольству Москвы) резко подскочил. Только за период с 1886 по 1904 годы регентский класс Капеллы окончили 475 человек! Среди них были: А.В. Александров, П.А. Богданов, А.А. Егоров, К.К. Пигров, Н.Д. Леонтович (автор вечнозеленого «Щедрика»)... Достойная компания, согласитесь.

Государь император Александр III в 1886–1889 годах августейше решил Капеллу реконструировать, распланировав этот проект поэтапно и аж до 1917 года. Но, как мы уже поняли из этого раздела, даже если предполагает сам Государь, то располагает все равно Сам Господь Бог. Поэтому, когда В.И. Ленин неожиданно для всех влез на броневик, у Придворной певческой капеллы почти сразу начались очень крупные неприятности – большевики отобрали имущество у Министерства Двора и для начала закрыли регентские классы.

В 1918 году Капелла была переименована в Петроградскую хоровую академию, а в 1922 году – в Ленинградскую государственную академическую капеллу (позднее – имени Глинки).

Реальная история из советских времен

Многие годы было традицией организовывать большие праздничные номенклатурные концерты, принимать участие в которых доверялось лучшим коллективам и солистам. Ленинградская капелла им. Глинки была неизменным участником таких концертов. Это были изнуряющие многочасовые репетиции с количеством участников в несколько сотен человек... Как-то в очередной раз Капелла участвовала в концерте в честь дня рождения В.И. Ленина. Солист-бас с хором и симфоническим оркестром исполнял очередную «Песню о Ленине». После величественного оркестрового вступления зазвучал его мощный голос: «Он родился весно-о-о-ой!»... Тут, к своему изумлению, певец обнаружил, что не помнит следующей строчки текста. Скандал! Что делать? Не останавливаться же! В зале сидит все партийное руководство города и области! И он решает продолжать песню, повторяя при этом те же слова: «Он родился весно-о-о-ой!». Но и третья строка выскочила из памяти бедного баса. «Он родился весно-о-о-ой», – спел бас в третий раз. Окончание фразы родилось тут же: «А умер зимо-о-о-ой!». Таково было содержание первого куплета, ставшего одновременно последним, ибо после этого не смог работать ни оркестр, ни хор, ни сам солист. Скандал был грандиозный! Так родилась самая краткая биография вождя мирового пролетариата в музыке.

(почерпнуто из Живого Журнала)

Позже была неудачная лысенковская попытка скрестить Капеллу и Филармонию. В результате этого неравного брака и последующего скандального развода к филармоническому ведению отошел оркестр...

Подробно о советском периоде существования Капеллы можно ознакомиться на ее официальном сайте <http://capella-spb.ru> – там представлено много интересного, поражающего воображение, исторического материала. Но, нахально пользуясь «властью над временем», данной нам на страницах этой книги Авторским Правом (в исходном, самом лучшем и разумном смысле этого понятия), мы хотели бы остановиться на последнем сорокалетнем отрезке истории этой удивительной музыкальной структуры.

Итак, на дворе 1974 год. Расцвет, пик так называемого «периода застоя» в истории нашей с вами страны. Руководителем Капеллы, к удивлению многих многих, становится один из ее воспитанников – Владислав Чернушенко. Яркий и тонкий Музыкант (это не описка авторов – именно Музыкант с большой буквы!), наделенный уникальным талантом, блестящими профессиональными знаниями, организационной энергией и широким человеческим обаянием, он сразу взял быка за рога и поначалу на голом задоре принялся возрождать в Капелле... исконные исторические традиции. Его не поняли. Пытались мешать, саботировать, осмеивать, потом махнули рукой, расценив усилия нового руководителя, как безнадежные, а потому – временные. Однако, в сравнительно короткие сроки хор под его руководством неожиданно для всех приобретает замечательную форму и, к неудовольствию целого ряда высокопоставленных бездарей, вдруг возвращается в число лучших хоровых коллективов мира. Сенсация? Безусловно. Но это еще не все.

Сейчас редко вспоминают, что именно Владислав Чернушенко одним из первых в Советском Союзе начал исполнять с вверенным ему хором тогда официально и категорически запрещенную русскую духовную музыку. Естественно, ему попытались этого не дать, на что он просто не обратил внимания, грамотно подключив соответствующие рычаги в соответствующих инстанциях. Каких? Кто знает... В защиту идеи выступили известные музыковеды и историки музыки, друзья Чернушенко*. Но когда хор Ленинградской капеллы под управлением Чернушенко в 1982 году после 54-летней паузы исполнил «Всенощное бдение» Рахманинова, это произвело эффект не разорвавшейся бомбы, нет. Это было публичным вызовом государственной идеологии и потрясением идеологических основ! И где?? В Ленинграде! Колыбели Революции!! Скандал получился громким, пафосным и на самом высоком уровне – что там романтик Пятницкий со своим невинным крестьянским хором...

*Некоторые из них на полном серьезе писали об использовании Рахманиновым параллельных квинт в духовных произведениях, как о проявлениях... атеистического начала. Подобной ахинеей они пытались хоть как-то отвлечь внимание музыкальных чиновников от самого события.

Поясним для читателя молодого – в то, советское, время подобное творческое волеизлияние пахло очень крупными оргвыводами. Не забывайте, на дворе стояла третья четверть XX века – не климат церковным песнопениям, любое религиозное проявление полагалось искоренять на корню, и в средствах при этом не скупилась. Но, не смотря на скандалы, открытые и завуалированные угрозы, подковерные интриги, попытки травли, а также ритуальные вызовы «куда надо», Чернушенко так и не изменил взятому курсу. Ленинградская хоровая капелла имени М.И. Глинки моментально снискала себе славу одного из самых реакционных профессиональных хоровых коллективов Советского Союза, а Владислав Чернушенко – скандального дирижера-реформатора, единым махом опровергнувшего восприятие хора, как самого уязвимого из советских искусств. Пример его оказался заразительным, что внесло в концертную жизнь страны несомненное художественное разнообразие, не смотря на масштабные брожения в городах и весях с обвинениями в «мракобесии», «церковщине» и «антисоветщине».

Тем не менее, благодаря именно Чернушенко (справедливости ради отметим – в том числе...) на концертных площадках насквозь атеистического государства вдруг зазвучали духовные произведения Гречанинова, Чайковского, Архангельского, Чеснокова, Березовского, Веделя... Что пришлось пережить в связи с этим самому Владиславу Александровичу, нам, дирижерам-хоровикам XXI века, приходится только догадываться. Сам он об этом почти не рассказывает...

1 ноября 1991 года можно считать исторической датой – в структуре Капеллы наконец воссоздан Симфонический оркестр. Новая сенсация, **НО!** Но... Пресса, в том числе музыкальная, отреагировала на это событие в целом осторожно. Зато в некоторых музыкальных кругах оно вызвало открытое раздражение – особенно после того, как новый коллектив начал завоевывать симпатию широких слушательских кругов самых разных странах мира. Целую лавину черной зависти породило сотрудничество с оркестром Капеллы выдающихся дирижёров и исполнителей нашего времени, этого Владиславу Чернушенко до сих пор не могут простить даже в родном Санкт-Петербурге – отзывы в прессе даже о самых значительных проектах Капеллы либо самые сдержанные, либо отсутствуют напрочь. «Парадокс?» – спросит наш пытливый читатель. Увы – обычная реальность нашего с вами времени на момент написания этой книги.

Однако действительно профессиональная и понимающая критика относит Санкт-Петербургскую государственную академическую капеллу им. М.И. Глинки к числу лучших музыкальных коллективов мира. На очереди – возвращение под крышу Капеллы хорового училища... Авторы уверены, что у маэстро Чернушенко все обязательно получится. Дай ему Бог!

В общем, с Придворной певческой капеллой сейчас, в основном, почти все понятно. Поэтому давайте временно вернемся в XVIII столетие.

Частные хоры как новое направление

Помимо государственных и многих церковных хоров, словно грибы после дождя, начинали появляться разнообразные частные коллективы, которые создавались в усадьбах знатных и богатых людей – многим не давали покоя лавры Придворной певческой капеллы. Нередко из чувства зависти создатели частных хоров предпринимали усилия на предмет «доплюнуть и переплюнуть». Так что, как ни парадоксально, но благодаря именно зависти и амбициозности многие частные хоры выдавали-таки достаточно высокие профессиональные показатели.

Хоры графские

Среди частных хоров особенно выделялась **Шереметьевская капелла**, созданная в середине XVIII столетия графом П.Б. Шереметевым, сыном фельдмаршала Петра I Б.П. Шереметева.

В начале 50-х годов XVIII века Шереметев начал строительство роскошного дворцово-паркового ансамбля в подмосковном Кускове. Этот комплекс сохранился и по сей день – даже сегодня он будоражит воображение людей понимающих. В ансамбль резиденции изначально входило и здание музыкально-драматического театра. В его просторных помещениях располагалась и хоровая капелла «совсем как в Петербурге». С певческими кадрами проблем не было, потому что состояла она, главным образом, из крепостных, которых специально отбирали из юго-западных вотчин графа – Борисовки (Белгородской губернии) и Алексеевки (Воронежской губернии), а также из его подмосковных владений. Нравы крепостнические были суровыми – попробуй только не запеть. Поэтому на рубеже 60-х годов XVIII века певческая домовая капелла Шереметева уже была одной из лучших в Москве и Петербурге, что, конечно же, вызывало недовольство руководителей и попечителей Придворной певческой капеллы – чужой успех с трудом прощали даже тогда и даже там, хотя уж казалось бы...

В эти славные годы музыкальными делами в Шереметьевском театре руководил итальянец Дж. Рутини. Надо отметить, что методы его работы полностью соответствовали его же фамилии. Рутинность работы с хором и общее занудство репертуара довольно быстро надоели графу Шереметеву, и флегматичного Рутини быстренько сменили на двух других итальянцев – шустрого скрипача-виртуоза Бабарини и, в помощь ему, веселого увальня – клавесиниста и дирижера Педрини. Авторы не шутят – он действительно и совершенно серьезно носил такую неблагозвучную для России фамилию. Молва тут же приписала этим двум музыкантам отношения не только музыкальные. Но граф Шереметев только отмахнулся, сказав на это что-то вроде «...да на здоровье, лишь бы хор пел». Что там было или не было, история музыки умалчивает, но следует отдать должное: эти веселые итальянцы быстро довели капеллу до вполне себе европейского уровня.

Интересные и яркие страницы истории Шереметьевской капеллы связаны с именами двух крупных хоровых деятелей России – **С.А. Дегтярева** (1766–1813) и **Г.Я. Ломакина** (1811–1885). Несмотря на разность эпох и поколений, их изначально объединяло многое: оба были крепостными Шереметевых, оба родились в Борисовской слободе, оба любили музыку и хорошее застолье, а также всласть поохотиться в богатейших угодах графа Шереметева (им разрешали).

Степан Аникеевич Дегтярев получил образование в объеме гимназии при театре Шереметева. Прилежанием и дисциплиной не отличался. Как он сам иногда шутил: *«Мое образование – это три класса и коридор»*. Правда, это не помешало ему стать одним из образованнейших людей своего времени. Дегтяреву принадлежит следующая фраза: *«Можно иметь образование и не иметь при этом образованности. И наоборот»*. Высказывание, возможно, спорное, но Степан Аникеевич лично доказал ее правомочность. На правах вольнослушателя (!) он занимался в Московском университете, где особенно усердно изучал русскую словесность, французский и итальянский языки, которыми овладел в совершенстве. Главной же школой музыкального образования для Дегтярева был театр Шереметева. Здесь он стал певцом, актером, дирижером, хормейстером, композитором...

Дегтярева зачислили в капеллу в 1773 году, когда правителем Шереметьевских вотчин стал молодой граф Н.П. Шереметев, человек неплохо образованный и очень любивший искусство. В середине 1780-х годов Дегтярев уже возглавил певческую капеллу и через девять лет довел ее до уровня, превышающего Придворную, к традиционному неудовольствию ее руководства. В 1789 году в штат капеллы входило 166 человек, включая не только певцов, но и вспомогательный персонал, к примеру, *«...три мальчика для услуг и гуслист»*, чего в Придворной капелле не было и в помине. Наличие гуслиста свидетельствует, что в репертуаре капеллы были русские народные песни в исполнении, как сейчас говорят, близком к аутентичному. Петербург все заметнее напрягался от успехов Шереметьевской капеллы, и было от чего: состав певцов был подобран великолепно, в обязательном порядке в хоре пели и солисты оперы, что способствовало совершенствованию их слуха и голоса. К сожалению, от этой полезной практики в наше время отказались, а зря.

Репертуар капеллы, руководимой Дегтяревым, был широким и разнообразным, включал не только русскую, но и западную музыку: произведения К.В. Глюка, Б. Марчелло, А. Виральдини, Г. Спонтини, А. Саккини, но особенно любил Дегтярев творчество Л. Керубини и Дж. Перголези.

Летом 1797 года капелла с триумфом выступила на открытии Останкинского дворца-театра, приняв участие в исполнении оперы Гретри «Самнитские браки», чем окончательно обозлила Петербург. По мнению администрации Придворной певческой капеллы, никто не имел никакого морального права петь лучше ее, а тут такая наглость и такое самоуправство! В итоге в 1798 году капелла под давлением Петербурга была разделена на две части, большая из которых переведена в северную столицу, но и это не помогло – капелла графа Шереметева продолжала стремительно

развиваться в качественном плане и к началу XIX столетия достигла выдающихся успехов – как в песне поется: «...на радость людям и врагам назло».

Но и этому золотому времени суждено было кончиться, и виной тому лично граф Н.П. Шереметев, который, как водится, никого не предупредив, зачем-то вдруг взял да помер – неожиданно и совершенно некстати. Забыв при этом дать вольную своему великому крепостному музыканту. Дегтярев сильно обиделся на графа за такие дела (а вы не обиделись бы?) и впал в депрессию. В 1809 году он махнул на все рукой и демонстративно ушел из капеллы. В ход пошли вино, опиум, женщины... Много. И того, и другого, и третьего, разумеется, без хлеба. А капелла, на радость Петербургу, начала приходить в упадок.

Но в начале 1820-х годов новый хозяин Шереметьевских владений граф Д.Н. Шереметев вспомнил о своей престижной «музыкальной игрушке» и стал добиваться возрождения капеллы. В 1830 году к ее руководству пришел крепостной **Гавриил Яковлевич Ломакин**. По воспоминаниям современников, он относился к той категории людей, о которых в народе говорят «молодой, да ранний». Возможно, оно и так, ведь на момент принятия должности руководителя капеллы ему было всего... девятнадцать лет. Много ли мы знаем девятнадцатилетних руководителей серьезных профессиональных хоров в наше время?

Для Ломакина Шереметьевская капелла стала настоящим жизненным университетом. Его привезли из Борисовки десятилетним мальчиком. Как обычно, никто не ожидал, что именно этот нахальный мальчишка приобретет здесь славу выдающегося хорового дирижера с европейской известностью. Его знали и как великолепного вокального педагога, воспитавшего многих известных певцов – И.А. Мельникова, А.Я. Воробьеву-Петрову, Л.И. Кармалину и других, и как композитора и автора научных трудов по вокальной и хоровой педагогике. Среди них «Руководство к обучению пению в народных школах», изданное в 1866 году. Многие идеи и правила из этого древнего пособия остаются рабочими и по сей день, так что авторы рекомендуют.

Ломакин при своем веселом и жизнерадостном характере был настоящим трудоголиком. Он совмещал службу в капелле с работой в других многочисленных хорах, поэтому сейчас трудно перечислить все коллективы, которыми одновременно или в разные годы руководил Ломакин. Вот только некоторые из них: Шереметьевская капелла – само собой, Придворная певческая капелла, хор Бесплатной музыкальной школы, хор Училища правоведения, где под руководством Ломакина пел первым басом молодой Чайковский*, хор Театрального училища, хор Екатерининского института, хор Павловского кадетского корпуса и многие другие. Жить-то было надо, да и кушать хотелось, а зарплата дирижера-хоровика того времени была вполне сравнима с сегодняшней, так что удивляться не приходится. Но основная творческая деятельность все равно проходила в Шереметьевской капелле, которой он руководил более чем полвека.

Петербургский Шереметьевский дворец («Фонтанный дом») в середине XIX столетия стал одним из центров хорового искусства России. В певческом зале этого дома Шереметьевская капелла под управлением Ломакина исполнила множество хоровых сочинений русской и западной музыки. Здесь звучали произведения Дж. Палестрины, А. Страделлы, А. Бертона, К.-В. Глюка, И.-С. Баха, С.А. Дегтярева, а также П.П. Булахова, А.Ф. Львова, А.С. Даргомыжского... Как Шереметьевская капелла была для Ломакина главной школой мастерства, так и для Шереметьевской капеллы Ломакин стал главной личностью, создавшей ей славу одного из лучших хоров не только России, но и Европы.

Д.Н. Шереметев, испугавшись повторения подвига своего отца, не стал мелочиться и 24 сентября 1838 года дал Ломакину Отпускную на вечную свободу.

* Петр Ильич, как рассказывают современники, говорил высоким и мягким голосом, но пел почему-то баритоном. Поди пойми этих гениев...

Большинство русских хоровых миниатюр XVIII века из золотого репертуара Шереметьевской капеллы, к сожалению, не сохранились – не выдержали давления общемузыкальной глобализации.

Хоры княжеские

Среди известных частных хоров в середине XIX века выделялась незаурядным мастерством **Хоровая капелла князя Юрия Николаевича Голицына** (1823–1872). Начнем с того, что Юрий Николаевич был сыном выдающегося виолончелиста и музыкально-общественного деятеля Н.Б. Голицына, за которым закрепилась слава настоящего фаната Бетховена. Денег на своего кумира их сиятельство не жалели. Например, благодаря стараниям Голицына-старшего в России 26 марта 1824 года в концерте Филармонического общества впервые целиком прозвучала бетховенская «Торжественная месса» РЕ-мажор. С составом исполнителей тоже не мелочились – привлекли к проекту даже Придворную певческую капеллу. Справедливости ради следует отметить: по словам очевидцев, прозвучала месса так себе. Одна из газет того времени даже написала что-то вроде «...смутная концепция дирижера опять провалила исполнение очередного бетховенского шедевра», но факт от этого не перестает оставаться фактом.

Ю.Н. Голицын ни шатко ни валко окончил Пажеский корпус в чине камергера, участвовал в Крымской войне, после нее жил весело и непринужденно, будучи предводителем дворянства в Тамбовской губернии, затем вышел в отставку («Все надоело!») и в 1842 году от нечего делать создал хор из крепостных своего имения Салтыки Тамбовской губернии. За короткое время состав хора был доведен до 132 певцов! По музыкальной части Голицын считал себя учеником Ломакина, был страстным любителем музыки вообще (папина наследственность) и хорового искусства в частности. В репертуар его хора входили, главным образом, русские народные песни, большей частью в довольно посредственных обработках самого Голицына, сочинения Глинки и других русских композиторов. Хор с большим успехом выступал не только в Москве и Петербурге, но и за границей – в Париже, Лондоне, Берлине и даже в Америке. Как уже было сказано, князя Голицына ненужной стыдливостью не мучились и мировую славу в лучших ее проявлениях воспринимали как нечто само собой разумеющееся. За свою творческую деятельность Голицын дал с хором более 500 (!) концертов, что конечно же не могло не оставить заметный след в развитии русского хорового исполнительского искусства.

Однако следует сказать, что музыканты-профессионалы Юрия Голицына не особо жаловали и за представителя своего цеха как бы и не считали, несмотря на очевидный успех его хора. Для многих было загадкой, почему это звучание непрофессионального крепостного хора, к тому же исполнявшего произведения без сопровождения, отличалось такой стройностью и слаженностью. Видимо, подобное не прощали даже в то благословенное хоровое время. Князь Голицын на это как-то уклончиво ответил, что, мол, по всем законам и физическим параметрам майский жук тоже не должен уметь летать, ну вот не имеет права, и все тут! Просто он не в курсе, вот и летает...

Теперь в случайно уцелевших усадьбах всех этих сгинувших графов и князей вновь звучат хоры – там не редко проводятся хоровые фестивали.

Мода на хор, или От слова «Любовь»

С конца XIX века в России, особенно в Москве и Петербурге, частные хоры основательно вошли в моду (граммофонов было мало и относились они к категории дорогого счастья, а музыку слушать хотелось) и количество частных хоров возросло.

Среди них, в качестве довольно яркого примера, хотелось бы выделить **хор Дмитрия Александровича Агренева-Славянского** (1834–1908), который он создал в 1868 году – просто так, от полноты жизни и «любви к пенью». Основной концепцией этого коллектива была широкая

пропаганда именно русской народной песни. Причем не только на родине, но и за рубежом. Излишней скромностью Дмитрий Александрович, как известно, не страдал, поэтому название хора полностью соответствовало самооценке его создателя – «Славянская капелла». Агренов-Славянский как-то не любил ограничивать себя, в том числе творчески, поэтому сам обрабатывал многие народные композиции и заставлял свой хор эти обработки исполнять. Отказать художественному руководителю было сложно – дело в том, что в этих опусах большая роль отводилась солисту-тенору, партию которого исполнял... правильно, сам Агренов-Славянский! Он искренне считал, что обладает не просто хорошим, а великолепным певческим голосом.

В 1872 году хор весело и непринужденно гастролировал по городам Волги на собственном пароходе Дмитрия Александровича, названного им тоже простенько, но со вкусом – «Певец Славянский». В дошедшем до наших дней дневнике после веселого волжского концертного вояжа с пикниками на живописных берегах он скромненько начертал: *«Таких хоров немного. Только мой»*.

При этом качество авторских аранжировок Агренова-Славянского объективно оставляло желать лучшего. Впрочем, их исполнение тоже – партитур сочинений в этом хоре никто должным образом не знал, и, как оказалось, к певцам никто и не предъявлял подобных вздорных требований. Петр Ильич Чайковский сердито начертал на некоторых нотах Агренова-Славянского свое фирменное: *«Грязь а-ля Мусоргский»**. Потом в одном из своих писем однажды упомянул: *«Таких хоров, как у Агренова, нет, не было и не надо»*. Добрейшей души и лошадиного чувства юмора Сергей Иванович Танеев**, изучив переданный ему *«на суд милостивый»* сборник обработок, испытал, как он сам выразился, *«тихий ужас»*, но быстро совладал с собой и письменно вынес собственный приговор: *«Графомания музыкальная. В особо крупных размерах!»* И размашисто расписался. Но Агренов-Славянский близко к сердцу принимал только положительные отзывы,

** *«Вот кого извлечь бы сейчас из вечности хотя бы минут на десять»*. © Дина Рубина, роман «Русская канарейка»

поэтому продолжал творить, сибаритствовать и с удовольствием гастролировать со своим хором по России и за рубежом. А на любую критику плевать хотел.

Одним из лучших частных хоров в Петербурге был хор Александра Андреевича Архангельского (1846–1924). В 1880 году работник Министерства путей сообщения и по совместительству регент хора Придворно-конюшенной церкви***. А.А. Архангельский организовал частный хор, не похожий на другие. Заключалось это в гипертрофированно разнообразной концертно-исполнительской деятельности. Чего стоят одни только «Исторические концерты» – неожиданные, интересные, содержательные и вызывающе оригинальные! В Петербурге прошло девять таких концертов, в том числе в популярном сегодня формате open air. Каждый превращался в настоящий праздник хоровой музыки.

Первый «Исторический концерт» состоялся 12 октября 1888 года. В его программу входили, на минуточку, произведения композиторов римской школы XVI–XVII веков во главе с Дж. Палестриной.

На втором концерте 2 ноября 1888 года (меньше чем через месяц!) были исполнены произведения композиторов уже венецианской школы XVI–XVIII веков, в том числе К. Монтеверди, А. Виральдини и А. Лотти.

Третий концерт прошел в том же (!) месяце, 23 ноября 1888 года. Музыкальное путешествие по Италии продолжалось – были исполнены, причем, весьма недурственно,

* Автора «Бориса Годунова» создатель «Куда, куда вы удалились...» тоже не особо жаловал.

*** В то время такие широкоформатные специалисты не воспринимались на основной работе как городские сумасшедшие.

произведения неаполитанской школы XVI–XVIII веков, среди них – опусы А. Скарлатти, Н. Йомелли и Дж. Корей.

Четвертый концерт этого неслыханного хорового марафона прошел 14 декабря 1888 года и включал в программу (уж выпендриваться так выпендриваться!) произведения французских, английских и немецких композиторов XVI–XVIII веков.

В пятом концерте 4 января 1889 года звучали сочинения О. Лассо, Я. Галлуса, Г. Шютца и других.

В шестом концерте 25 января 1889 – произведения И.С. Баха.

Седьмой, восьмой, девятый концерты, состоявшиеся в течение 1889–1890 годов, были посвящены крупным сочинениям для хора с оркестром. Тут Архангельский понял, что можно всё, и понеслось! Исполнялись оратория Генделя «Иуда Маккавей», один из заказных Реквиемов Керубини, отрывки из оперы Монтеверди «Орфей» и еще много чего на бис – публика постепенно вышла из ступора, осознала реальность происходящего и наконец-то вошла во вкус: блаженство, роскошь, нечаянная радость!

Согласитесь, для хора любительского это было более, чем феноменально.

В 1891 году хор Архангельского совершил первую гастрольную поездку в Москву с неожиданно скромной программой – были исполнены отдельные произведения, входившие в программы «Исторических концертов».

Считается, что смешанный хор в сегодняшнем хороведческом понимании изобрел именно Архангельский – в определенном его виде. Точнее, **типе**, если следовать известной маразматической классификации, о которой мы еще расскажем. Дело в том, что Архангельский первым наконец-то заменил голоса мальчиков женскими голосами, мотивируя это тем, что голос мальчика – товар скоропортящийся, и, мол, с женщинами в этом отношении меньше хлопот. Что именно он имел в виду, неясно, но замена мальчиков женщинами прижилась почти сразу и в дальнейшем прочно вошла в хоровую исполнительскую практику. Хотя поначалу это нововведение вызвало колоссальные недовольства в церковных кругах, ибо велико было в них число последователей завета «...женщина в церкви да молчит». Такие и сейчас попадают, а как вы думали...

Следует заметить, что Архангельский вполне пережил революцию и был одним из первых советских хормейстеров, удостоенных в 1921 году почетного звания «Заслуженный артист РСФСР»...

Предание в тему

Именно в хоре Архангельского родилась часто цитируемая идиотская шутка: «...А теперь вступают мужчины и тенора».

Если мы с вами откроем среднестатистический учебник истории (не музыки, а вообще), то в нем мы с большой вероятностью прочитаем: «В связи с бурным ростом разночинной интеллигенции в России в начале 60-х годов XIX столетия заметно активизировалась культурно-просветительская деятельность». Как это проявлялось? Да в самых неожиданных формах, включая создание огромного количества именно любительских хоров! Не будем лукавить – та же Придворная певческая капелла, да и большинство частных хоров обслуживали, прежде всего, интересы «олигархов» того времени. Любительские же хоры приобщали к искусству остальные слои русского общества. В общем-то так же, как и сейчас, в наше с вами время. С той лишь разницей, что сегодняшние олигархи предпочитают создавать или брать под крыло готовые футбольные и хоккейные клубы, но никак не хоровые коллективы...

Одним из таких хоров стал **Хор Бесплатной музыкальной школы**, организованной в Петербурге Балакиревым и Ломакиным в 1862 году. Этих Станиславского и Немировича-Данченко от хорового исполнительства сейчас можно назвать первооткрывателями базовых принципов такой актуальной на сегодняшний день дисциплины, как экономика и менеджмент хорового искусства. Чуть ниже мы расскажем вам почему, а вы читайте и удивляйтесь.

В отдельные годы число учащихся этой школы превышало 200 человек! Среди них были студенты, рабочие, служащие... В школе были хоровой и оркестровый классы, преподавались теория музыки и сольфеджио. А теперь – внимание! **Финансировалась Бесплатная музыкальная школа за счет денежных средств, поступавших от платных концертов хора.** А концерты эти пользовались неизменным успехом у слушателей. Перебоев с финансированием почти не было, тем более что деятельность школы поддерживалась, современно выражаясь, еще и спонсорами, в число которых с удовольствием входили и богатые музыканты и те же «олигархи» того времени. Хорошо известен случай, когда во время обильного банкета по случаю открытия школы граф Д.Н. Шереметев по просьбе Ломакина щедро пожертвовал кругленькую сумму, собранную от очередного концерта Шереметьевской капеллы. Правда, наутро вспомнил об этом с трудом и пожалел о своем аттракционе неслыханной щедрости, ну не отбирать же теперь. Оформил это «святое разводилово» как благотворительность, а что было делать.

Репертуар хора не был столь разнообразным и насыщенным, как, например, в хоре Архангельского, или разухабисто-независимым, как в хоре Агренева-Славянского. Преобладала элегантная умеренность – исполняли, главным образом, хоровые сочинения Глинки, Даргомыжского, Кюи, Мусоргского, Римского-Корсакова, а позднее – Лядова, Глазунова и других. Исполнительский стиль хора принадлежал русской вокальной школе – все было кругленько, чистенько, классично, без особых изысков, но с большим вкусом и неплохими унисонами. В общем хор, как хор – со своими сильными и слабыми сторонами.

В 1870 году Ломакин ушел из школы, мотивируя свой поступок состоянием здоровья. Эта информация преподносится в учебниках по истории музыки как официальная, хотя, существуют сведения о каких-то несимпатичных интригах... Следуя его примеру, покинул школу и Римский-Корсаков, неплохо проработавший в ней с 1874 по 1884 год. Факт, наводящий на размышления.

В конце 70-х годов в хоре Бесплатной музыкальной школы было около 100 человек – для своего времени хозяйство, согласитесь, тоже не маленькое. В абонементных концертах школы в эти годы принимали участие лучшие солисты Мариинского оперного театра, которые считали за честь спеть с этим любительским хором.

В 1881 году к руководству школой возвратился Балакирев. Через 27 лет, в 1908 году, на посту директора школы его сменил известный русский композитор С.М. Ляпунов, неожиданно оказавшийся совершенно никудышным администратором. Деятельность школы, хоть и вяло, продолжалась до 1917 года, ну а там – сами понимаете...

В 1890 году известный оперный певец – баритон Мариинского оперного театра Иван Александрович Мельников (1832–1906) организовал в Петербурге любительский хор, который назывался сложно-витиевато: **«Бесплатный хоровой класс И.А. Мельникова под управлением Ф.Ф. Беккера»**. Ученик уже известного нам Ломакина, Мельников считал хоровое пение главным средством музыкального воспитания. Отпев на разных сценах 25 лет, он решил немного отдохнуть от оперной карьеры, а оперной карьере дать отдохнуть от себя, и в 1889 году принялся издавать на свои средства хоровые произведения русских и зарубежных композиторов. Переводы некоторых текстов Мельников делал сам. Однако всю работу с любительским хором, вплоть до выступлений, проводил Федор Федорович Беккер (1851–1901). Он учился у Мельникова в Петербургской консерватории, а затем работал артистом хора в Мариинском оперном театре. Человеком он был талантливым, все схватывал на лету – ему

поручали репетировать и даже дирижировать хором театра в сольных концертах, что свидетельствовало как минимум о мастерстве и таланте. И пусть вас не удивляет, что с любительским хором Мельникова Беккер работал совершенно бесплатно, – в то время это считалось нормальным. Причем он добился разрешения проводить репетиции хора не где-нибудь, а в зале Городской думы, что говорит о нем еще и как о великолепном менеджере.

В первое время бесплатный хоровой класс посещало около 150 человек. Через 4-5 лет его работы в хоре участвовало уже 300 человек! Любительский хор Мельникова достиг высоких результатов, с которыми приходилось считаться. «Русская музыкальная газета» в №4 за 1897 год писала: *«Трудно верилось, что это поют любители... такой стройности, чистоты и выразительности может достичь только первоклассный хор»*. Это лишний раз доказывает непреложную истину: в хоровом искусстве возможно все!

Репертуар хора был вполне традиционен для своего времени: сочинения западных и русских авторов. Чайковский уважал хор Мельникова и даже посвятил ему свои сочинения «Не кукушечка во сыром бору» и «Без поры да без времени» – получилось хорошо. Беккер набрался наглости и ничтоже сумняшеся потребовал еще. Петр Ильич поначалу оторопел, но обижаться не стал, и написал для хора прекрасное произведение «Соловушка» на собственный текст.

После смерти Беккера хор просуществовал еще два года, после чего, как водится, распался...

Но что-то мы все про Питер, да про Питер. А как обстояли дела в Москве и области? Надо признать, что обстояли они в общем и целом неплохо, о чем авторы готовы вам кратко рассказать.

Подмосковные Мытищи как родина новой Капеллы

В 1890 году талантливый инженер Иван Иванович Юхов (1871–1943), патологически влюбленный в хоровое искусство, организовал интересный во всех отношениях **Хоровой коллектив из рабочих Мытищинского вагоностроительного завода и рабочих Щелковской фабрики**.

Хор под управлением И.И. Юхова довольно быстро набрал должный уровень и исполнял в концертах достаточно сложные хоровые сочинения различных стилей и жанров. Особенно убедительно звучали обработки русских народных песен. К моменту создания хора Юхов, как водится, не имел специального музыкального образования («А зачем? И так все есть») и только в 1908 году под давлением участников хора экстерном закончил Московское синодальное училище, получив диплом церковного регента: «...а чтобы бумажка была».

В рабочем хоре Юхова был настоящий семейный подряд – ему помогали четыре сестры и отец-бодрячок. Такая традиция в сочетании с поистине стахановским рвением вызывает восхищение и служит хорошим примером для подражания даже сейчас.

После революции хор Юхова был не глядя преобразован в профессиональный коллектив – Первый государственный хор. Он продолжал много выступать с концертами, участвовал в радиопередачах... Правда, репертуар пришлось обогатить целым блоком «шедевров» революционной тематики, но таковы в то время в хоровом искусстве были правила игры на выживание. Коллектив рос и развивался. В 1942 году на его базе была создана Республиканская академическая русская хоровая капелла, существующая по сей день под брендом «Республиканская академическая хоровая капелла имени Юрлова».

Москва рабочая

Рабочая среда, как мы видим, порождала свои хоры, причем вполне конкурентоспособные. Петь в хоре вообще считалось престижным. Среди рабочих хоров в Москве начала XX века

выделялся **хор Пречистенских рабочих курсов**. Этот хоровой коллектив просуществовал около десяти лет. Сами курсы были организованы в 1898 году в Пречистенском районе Москвы и представляли собой то, что в наше время можно сравнить с очень хорошим Дворцом культуры. Различными кружками, в которых занимались рабочие, руководили не абы кто, а видные деятели художественной культуры Москвы. Например, с театральным кружком работали (не падайте!) Е.Б. Вахтангов и А.Д. Дикий. Кружком рисования руководил знаменитый художник З.А. Мартынов. А хоровой кружок в 1904 году возглавил известный хормейстер **Вячеслав Александрович Булычев** (1882–1959), который был известен еще и как руководитель созданной им в 1901 году Симфонической капеллы, названной так за особую любовь к исполнению многоголосной хоровой музыки, особенно хоровых сочинений И.С. Баха.

В хоре Пречистенских рабочих курсов принимало участие до 200 человек! В теплое время года для репетиций Булычев с удовольствием предоставлял собственную дачу, где регулярная работа с хором плавно перетекала в ненавязчивые пикники – почему нет? Кроме того, Булычева связывала большая дружба с С.И. Танеевым, который сам любил посещать эти загородные булычевские опенэйры. Специально для хора Пречистенских рабочих курсов в 1909 году Танеев написал цикл сочинений на стихи Якова Полонского (ор. 27, кто заинтересовался). В него вошли хоровые произведения, которые сразу стали хитами, украсив собой хрестоматии всего мира: «На могиле», «Посмотри, какая мгла», «Вечер» и другие. Самое интересное, что свидетельств о публичном исполнении этих сочинений Танеева хором Пречистенских рабочих курсов не сохранилось. Не потянули, наверное...

Москва. Поющий университет

История возникновения хора Московского университета уходит своими корнями в далекий 1757 год, когда в Университете были открыты художественные классы. В том же году основатель Университета И.И. Шувалов пригласил для обучения певческому искусству студентов и учеников гимназий Антонио Дуни – композитора и капельмейстера Мадридской Королевской капеллы. Вокальный класс был тогда немногочисленным: в нем было всего 6 человек. В те годы Московский университет значительно уступал по числу студентов своим европейским собратьям. Так, в 1760 году в нем обучалось 30 студентов и 118 гимназистов, но уже к 1787 году их число увеличилось до 82...

В «Краткой истории академической гимназии, бывшей при Императорском московском университете» П.И. Страхов (1757–1813) – студент, впоследствии профессор, а в 1805–1807 гг. ректор университета – описывает, как проходили экзамены в художественных классах: *«Экзамен из искусств: музыки, танцевания и фехтования производился в одно время и походил на празднество ... Он открывался, обыкновенно, увертюрою, либо симфонией, которую играли ученики нижних музыкальных классов на скрипках, флейтах; затем некоторые студенты и ученики из высших музыкальных классов играли концерты.... Наконец певчие пели разные духовные сочинения, иногда даже и с музыкою».*

В те годы любительское хоровое пение студентов было связано с торжественными актами, которые происходили в Университете, и посвящались окончанию учебного года (июнь–июль), а также различным юбилейным датам (коронования императорских особ, тезоименитства и т.п.). Студенты пели и во время церковных служб.

П.И. Страхов вспоминает: *«Во время ежегодных празднований, посвященных окончанию учебного года, один из профессоров поднимался на кафедру и произносил речь на латыни, после чего хор, в сопровождении оркестра, исполнял один куплет стихов, специально написанных для этой церемонии; затем другой профессор произносил речь на русском языке и исполнялся следующий куплет,*

в заключение церемонии исполнялся третий куплет». Примерно по такому же сценарию в те годы проходили и другие торжественные церемонии. В Приложении к «Московским ведомостям» за 11 июля 1774 года сообщалось, что по случаю празднования годовщины восшествия императрицы Екатерины Алексеевны на престол университетский хор пел «на музыке» (то есть в сопровождении оркестра). С этого времени информация о выступлениях хора то и дело появляется в газетах. Можно предположить, что к 1775 году университетский хор уже существовал на постоянной основе.

За свою историю хор вместе с Университетом переживал и трудные времена, и времена расцвета, и творческого взлета. Значительную роль в становлении и развитии хора сыграл русский композитор и дирижер Д.Н. Кашин. Получив в 1799 году вольную, он с 1800 года стал служить в Московском университете. Кашин, пожалуй, первым из композиторов начал обрабатывать русские народные песни для исполнения хором в сопровождении оркестра.

Выпускник Московского университета Е.Ф. Тимковский вспоминал: «... На другой день по моем вступлении в университет праздновали юбилей, то есть 50 лет его существования. Торжество великолепное, при многолюдном стечении знаменитостей московских, украшенное стройными хорами Даниила Кашина, кои превосходно пели университетские певчие с аккомпанировкой прекрасной музыки графа Ал. Кир. Разумовского, все это восхитило меня до небес». В июле 1814 года «Московские ведомости» (№56) сообщали, что хор пел в Университете по случаю празднования годовщины победы над Наполеоном: «Напоследок сей радостный праздник окончен игранием оркестра музыки и пением хора певчих».

Деятельность университетского хора привлекла внимание директора московских Императорских театров композитора А.Н. Верстовского, автора оперы «Аскольдова могила». Он сочинил для хора кантату (на стихи профессора С.П. Шевырева) и посвятил ее 100-летию Университета.

Необычайный расцвет русской музыкальной культуры во второй половине XIX – начале XX века не мог не отразиться на судьбе крупнейшего любительского хорового коллектива России. В этот период с хором Московского университета сотрудничали многие известные музыканты: М.М. Ипполитов-Иванов, Н.А. Маныкин-Невструев, В.М. Орлов, Н.С. Кленовский, К.К. Альбрехт, П.И. Бларамберг, С.Н. Василенко.

Выступления хора становились популярными и пользовались неизменным успехом. «Московские ведомости» в номере за 23 ноября 1885 года свидетельствовали: «...Концерт оркестра и хора студентов Московского университета дает право на самые лучшие ожидания ... стройностью отличался хор студентов, управляемый талантливым дирижером Московского хорового общества В.С. Орловым». А в декабре 1889 года «Московские ведомости» писали о чрезвычайной популярности хора среди московских любителей музыки: «Студенческие концерты, с самого своего возникновения, всегда пользовались большой симпатией среди москвичей. В те дни, когда они начинались, вся Москва спешила в зал Благородного собрания. ... Еще далеко до начала публика наполнила все помещение собрания. В зале не оказалось ни одного свободного места: за колоннами теснились ряд за рядом, образуя густую массу...». 16 ноября 1890 года та же газета сообщала: «Студенческий концерт 14 ноября прошел с громадным успехом и переполнил громадную залу Благородного собрания и соседние с ней помещения такою массою посетителей, что пришлось к началу концерта прекратить продажу билетов при входе... Чрезвычайно стройно было пение хора (196 человек!), которым управлял В.Г. Мальм».

Одна из интересных страниц в истории коллектива связана с творчеством П.И. Чайковского. В 1874 году Петр Ильич обработал для мужского хора Университета знаменитую студенческую песню «Gaudeamus». Правда, по его собственному признанию, делал он ее походя и «на коленках», поэтому обработка получилась крайне неудобной – уже тогда исполнялась редко и неохотно, а сейчас благополучно забыта. В декабре 1887 года Чайковский написал и посвятил

хору Московского университета произведение «Блажен, кто улыбается» на стихи великого князя Константина Романова. Впервые это произведение прозвучало в зале Дворянского собрания 8 марта 1892 года, но в концертном репертуаре коллектива продержалась недолго.

В 1890 году в хор был зачислен студент юридического факультета Леонид Собинов. Все четыре года своего обучения в Университете Собинов пел в этом коллективе. Впоследствии, уже будучи известным певцом, Леонид Витальевич неоднократно выступал с хором, давал концерты в пользу Общества помощи нуждающимся студентам Московского университета. Собинов сохранил самые теплые воспоминания об этом времени, а в 1934 году, незадолго до смерти, на вопрос о том, что определило его певческое мастерство, написал: «*Пение в хоре считаю главным фактором моего вокального и музыкального развития*». Прекрасный ответ некоторым педагогам-вокалистам, запрещающий своим ученикам петь в хоре.

Особый статус университетский хор приобрел в 1899 году после принятия «Положений о хоре студентов Императорского Московского Университета». В них отмечалось: «На основании 63 ст. Унив. Устава и пункта Циркуляра Министра Народного Просвещения от 21 июля 1899 года, за №14287 и по согласованию с Художественным Советом Московской Консерватории учреждается под руководством Директора сей Консерватории студенческий хор под наименованием «Хор студентов Императорского Московского Университета при Московской Консерватории». В «Правилах» говорилось: «Членами хора могут состоять как лица, находящиеся в данное время в числе студентов университета, так и окончившие в нем курс», и подчеркивалось, что «Хор студентов состоит под покровительством и высшим руководством господина Попечителя Московского Учебного Округа».

После Первой русской революции 1905 года выступления хора на пару лет прекратились – не до песен было. С 1907 по 1912 год коллективом руководил музыкально одаренный студент Я. Михайловский. Сохранились грампластинки с записями выступлений хора тех лет, где Михайловский выступает одновременно в качестве и тенора-солиста, и дирижера – надо отдать должное, вовсе не позорно, авторы слушали.

В первые годы после Октябрьской революции хор поочередно возглавляли профессор Московского университета, ученик Н.А. Римского-Корсакова Петербургской консерватории И.Н. Устюжанинов (1922–1924 годы) и хормейстер В. Крынкин (1924–1926 годы), а затем композиторы В.С. Калинин и А.Ф. Титов.

Начиная с 1937 года и на протяжении более чем 40 лет, хор Московского университета возглавлял профессор Серафим Викторович Попов.

В 1941 году хор принимал участие в народном ополчении Москвы. В связи с войной и эвакуацией Университета занятия возобновились только в конце 1944 года. Под руководством С.В. Попова хор вырос в интересный действующий коллектив, по своему мастерству не уступающий лучшим хорам страны. Именно в эту пору он завоевывал множество наград на конкурсах всех уровней – от внутрисоюзных до международных, а записи концертных программ хора пополнили «золотой фонд» Всесоюзного радио. В 1964 году хор впервые поехал на гастроли за рубеж – в Чехословакию, а в 1968 году стал лауреатом Международного конкурса в Пардубице. Композиторы А.Г. Новиков, В.Я. Шебалин, Б.М. Снетков, С.И. Булатов доверяли хору МГУ первое исполнение своих произведений.

Долгая дружба связывала хор с замечательным тенором-легендой Иваном Козловским. Интересна история их знакомства. Произошло это в 1959 году, когда хор в выходной день выехал за город на традиционный пикник. Еще в поезде размялись хорошим сухим вином («...у нас с собою было») и с песнями прошли через весь дачный поселок, расположенный неподалеку от железнодорожной станции Снегири. Поляну накрыли на опушке леса. Напелись всласть... На обратном пути у одной из дач увидели пожилого загорелого мужчину в шортах, белой шапочке,

с секатором и букетом в руках. Каково же было удивление ребят, когда в нем узнали самого Ивана Семеновича Козловского – кумира того времени! «Я вчера поздно приехал и утром еще спал, когда услышал «Болят мои скоры ноженьки». Подумал, что меня разыгрывают. И весь день слушал вас». Завязалась беседа. Затем последовали встречи с артистом, совместные выступления, записи в студии... Творческая дружба продолжалась много лет.

Вместе с лучшими профессиональными хорами университетский хор принимал участие во многих государственных и общественных мероприятиях (съездах КПСС, ВЛКСМ, профсоюзов), проходивших во Дворце съездов, Кремлевском театре (был такой), Большом театре, Колонном зале Дома Союзов, выступал на открытии памятника Карлу Марксу на Охотном ряду (который острая на язык Фаина Раневская охарактеризовала как «Холодильник с бородой») – с соответствующим репертуаром, разумеется, тут «скоры ноженьки» уже не прошли бы.

С 1979 по 1984 год хором руководил ученик С.В. Попова профессор Борис Владимирович Баранов, а с 1984 по 1997 год коллектив возглавлял профессор Ю.В. Ухов. В эти годы установились творческие связи с Государственным академическим русским народным оркестром им. Н.П. Осипова, что вылилось в весьма приличное совместное исполнение «Курских песен» Георгия Свиридова в Концертном зале им. П.И. Чайковского.

Менялись года, эпохи, певцы, руководители... Но исполнительское мастерство этого коллектива и его репертуарная политика всегда вызывали уважение. Нынешний этап творческой жизни хора начался в 1997 году, когда его возглавил яркий музыкант **Мирза Сафтарович Аскеров**. Так что современная жизнь хора, как и прежде, богата событиями, встречами. Ежегодно хор участвует минимум в 30-40 различных выступлениях, принимает участие практически во всех официальных университетских мероприятиях, выступает с концертами в престижнейших концертных залах: в Рахманиновском зале Московской консерватории, в Зале церковных соборов Храма Христа Спасителя (один из наиболее акустически жутких залов Москвы), Международном доме музыки, Мариинского театра... В общем, универсальный академический хор вполне профессионального уровня.

Москва. Поющая площадь

В конце XIX – начале XX века на малолюдной московской окраине у Тверской заставы, на месте бывших лесных складов и свинарников, возник новый культурно-образовательный центр города – Миусская площадь. В 1898–1915 годах здесь было построено несколько учебных заведений. Как то:

- Московское промышленное училище имени Александра II (1898–1903 годы постройки; ныне РХТУ им. Д.И. Менделеева);
- Ремесленное училище имени П.Г. Шелапугина (1903 год постройки; ныне в составе зданий РХТУ им. Д. И. Менделеева);
- Московский городской народный университет имени А. Л. Шанявского (1911–1912 годы постройки; ныне РГУ);
- Московский археологический институт (1912–1913 годы постройки).

Строительство было увенчано – вдумайтесь! – двадцатиодноглавым собором во имя святого благоверного князя Александра Невского. По замыслу архитектора А.Н. Померанцева, собор должен был вмещать до 6000 молящихся.

Вы спросите, зачем авторы делают столь замысловатый экскурс в совершенно, казалось бы, немзыкальную историю? Со своей стороны мы просим вас набраться терпения и, если все еще

интересно, почитать дальше. Вас ждет история, по своей сути, совершенно музыкальная. Дело в том, что столь тесная концентрация учебных заведений на относительно небольшой территории не могла не повлиять на социально-культурный облик всей площади. Ведь по негласному закону того времени, обязательными атрибутами любого образовательного учреждения в царской России были домовый храм и... да-да, вы угадали – хор! Без этих двух китов вузам могли просто, как сегодня говорят, не дать или не продлить аккредитацию. Наверное, это было по-своему правильным...

Первым «собранием поющих» на Миусской площади принято считать Хор студентов и преподавателей Московского промышленного училища имени Александра II, организованный в 1905 году выпускником Московской консерватории **Михаилом Ильичом Николаевским**. Хор быстро завоевал популярность среди московских меломанов и получил дружеское наименование «Хор на Миуссах».

Следом, внимая удачному примеру, возник хор построенного в непосредственной близости Ремесленного училища имени П.Г. Шеллапутина, который возглавил друг и сокурсник Николаевского **Константин Иванович Думчев**. В хоре пели, в основном, воспитанники училища. Современники отмечали его специфическое звучание, обусловленное молодыми, еще неокрепшими голосами участников.

Чуть позднее, в ноябре 1912 года, был организован Хор Московского городского народного университета имени А.Л. Шанявского под управлением выпускника Московской консерватории **Юлиана Брандта**, большого друга семьи Шанявских. К этому коллективу авторы питают особую нежность, так как именно его им приходится возглавлять уже в наше с вами время. Но об этом хоре мы расскажем отдельно, попросив читателей простить нам нашу слабость. ☺ Гхм! Продолжим... В 1915 году как-то сам собой образовался Мужской хоровой ансамбль Московского археологического института, которым руководил **Андрей Байковский** – талантливый археолог, по традиции не имевший специального музыкального образования.

Тогда же, в 1915 году, был торжественно освящен первый придел собора св. Александра Невского во имя св. Тихона Воронежского. Как и храм, придел тоже оказался внушительных размеров: в нем запросто могли находиться до 400 молящихся, что, естественно, потребовало организации полноценного церковного хора. К сожалению, данных о его руководителе (регенте) и о количестве певчих авторах отыскать не удалось, однако известно, что в праздничные богослужения в этот коллектив вливались представители всех «миусских» хоров. Со сводным церковным составом приезжали поработать такие корифеи, как Павел Чесноков и Николай Данилин. Современники высоко оценивали звучание этого хора и называли непревзойденным...

Вплоть до Октябрьской революции Миуссы носили неофициальный гордый титул «Поющая площадь». Обосновавшиеся на ней хоры часто устраивали совместные концерты – прообразы современных хоровых фестивалей. В теплое время года, часто на Пасху, все выходили на Миусскую площадь и на лестнице у южной стены собора св. Александра Невского объединялись в огромный сводный хор, которым по очереди управляли разные дирижеры (вот вам исторические прообразы современных «певческих полей» и «опенэйров»!). Совместно исполнялись духовные и светские сочинения, обработки народных песен. Но этим дело не ограничивалось – уж петь так петь! Существуют воспоминания о совместном исполнении таким сводным хором кантаты П.И. Чайковского «Москва» на открытом воздухе в сопровождении симфонического оркестра. К сожалению, сведений об оркестре и дирижере не сохранилось, но от этого факт не перестает быть фактом – было! И сейчас есть, но об этом – чуть позже. Расскажем обязательно – обещаем.

Как видим, «миусские хоры» достигли в своем искусстве значительных высот и даже несколько раз приглашались в постановки частных московских оперных театров, включая знаменитую Оперу Саввы Мамонтова, для участия в массовых сценах таких спектаклей, как

«Иван Сусанин» Глинки, «Борис Годунов» и «Хованщина» Мусоргского. Говорят, что во время знаменитого «Хле-е-ба!..» из «Бориса», исполненного несколькими сотнями «миусских» глоток, в театре чуть не случилось явление резонанса. На всякий случай дирекция дала указание укрепить люстру – как бы чего не вышло. Дальше – больше. По приглашению С. Дягилева хоры Народного университета А. Шанявского и Промышленного училища принимали участие не где-нибудь, а в «Русских сезонах» в Париже!

Некоторая стагнация в хоровом деле на Миусской площади наблюдалась в предреволюционные годы. Судите сами:

Хор археологов просуществовал до 1916 года, и причины его распада историкам хорового дела неизвестны.

Хор воспитанников Ремесленного училища в том же году объединился с коллективом Московского промышленного училища (благо корпуса находились рядом) и фактически прекратил самостоятельное существование.

Хор Московского промышленного училища к 1917 году объективно уменьшил свою численность, выступления его носили эпизодический характер. Точная дата полного прекращения репетиций и концертов тоже неизвестна – прекратились, и все...

Хор Народного университета А. Шанявского каким-то чудом просуществовал до 1920 года. Народный университет был преобразован в Коммунистическую академию имени Свердлова, а хор – в «Певческий кружок» при этом заведении.

Собор св. Александра Невского был закрыт для богослужений в 1921 году, хор, естественно, ликвидирован и не исключено, что расстрелян, – в то время это было самой популярной формой работы новой власти с церковными хорами. Храм был снесен в 1952 году, на его фундаменте в 1960-х годах выстроено серое здание Дворца «пионеров»...

Однако певческий посев «Поющей площади» уже в первые революционные годы начал давать новые всходы – эту песню не задушишь, не убьешь. В Химическом техникуме, преемнике Московского промышленного училища, и в Коммунистической академии практически сразу были созданы «Певческие кружки», по звучанию и по репертуару заслуживающие почетного звания «Ужас, летящий на крыльях ночи». В Коммунистической академии подобные спевки к тому же носили обязательный характер.

Промышленное училище впоследствии было преобразовано в Московский химико-технологический техникум, затем в институт. Коммунистическая академия – в Высшую партийную школу.

Тем не менее сейчас уже можно говорить о том, что певческие традиции Миусской площади практически не прерывались но трансформировались, согласно хаотично меняющимся законам XX столетия.

В химическом вузе (в мирное время – Московском промышленном училище) в разные годы они выражались сначала в Певческом, чуть позже в Хоровом кружках. Затем по очереди быстро возникали и легко распадались Хор химиков, Хор кафедры неорганической химии, Хор МХТИ, Вокальный ансамбль, Академический хор МХТИ (РХТУ), знаменитый Академический большой хор РХТУ им. Д.И. Менделеева, просуществовавший там до 2010 года и своей творческой активностью и востребованностью успевший настроить против себя целый ряд официальных представителей московской хоровой общественности (забегая вперед, авторы намекают читателю – и продолжает в том же духе, но уже в ипостаси хора РГГУ). Ибо разве можно простить чужому любительскому коллективу выступления со звездами мировой оперы и пение Пасхальной службы то в Риме, то в Иерусалиме, участие в музыкальном проекте «Ночь в метро»...

В Высшей партийной школе (в прошлом – Народном университете им. Шанявского) хоровое пение присутствовало, но практически всегда носило традиционный для таких заведений формально-обязательный характер. В настоящее время это здание занимает Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), имеющий небольшой учебный хоровой класс одной из искусствоведческих кафедр, добротный любительский вокальный ансамбль и Академический большой хор под скромным управлением авторов этой книги, искренне пытающихся возродить певческие традиции начала XX века. Успешно или нет – судить уже вам, нашим читателям и слушателям.

Во Дворце пионеров (ныне – Дворец детского творчества), находящемся на месте снесенного собора св. Александра Невского, функционируют различные детские музыкальные и молодежные коллективы, в том числе хоровой направленности.

Так что певческие традиции этого намоленного музыкой места хоронить рано. С мая по октябрь, проходя вечером по близлежащим улицам, часто можно услышать красивое стройное пение, доносящееся с Миусской площади – чудом сохранившиеся «Хоры на Миуссах» любят отмечать в сквере на площади дни рождения, свадьбы и другие праздники не пьяными криками, а песнями – радуя слух москвичей. Не имея прежних певческих масштабов, вопреки всем реалиям прошлого и нынешнего столетия, Миусская площадь не утратила статуса Поющей.

Хор Народного университета Шанявского

Первый в России Вольный университет, как неофициально называли Народный университет имени русского мецената польского происхождения А.Л. Шанявского, был основан в 1908 году и сразу выступил как нахальный, но амбициозный оппонент традиционной системы образования. Его лозунгом было скандальное для того времени: «Университет для студентов, а не студенты для университета!». Создатели этого учебного заведения отнюдь не лукавили – это был действительно университет для студентов. Его академическая жизнь существенно отличалась от традиционного устройства высших школ Российской Империи, а главным критерием отбора было только одно – желание учиться! Здесь сформировался особый тип «студента-шанявца», чуждого иждивенчества и школярства, с сильной мотивацией к освоению наук, искусств, великолепно развитым стремлением приложить свои знания на практике и полным пофигизмом по отношению к закостенелым образовательным традициям.

Московские студенты наряду с обучением в своих вузах стремились посещать университет Шанявского. И было отчего – ведь там читали лекции такие светила науки, как физик Петр Лебедев, историк Вячеслав Волгин, археолог Юрий Готье, криминалист Михаил Гернет, психолог и философ Павел Блонский, биолог Николай Кольцов, химик Александр Реформаторский, геохимик и минералог Александр Ферсман... На организуемые «у Шанявского» диспуты и семинары стремилась попасть вся профессура Москвы.

О Народном университете имени Шанявского написано множество научных и популярных трудов, интерес к этому беспрецедентному учебному заведению всегда заслужен и совершенно оправдан. Однако, к большому сожалению авторов, не предпринималось ни одной попытки изучения такой немаловажной части его истории, как музыкально-певческая. Вот тут-то мы готовы развернуться, ибо история этого места с точки зрения хорового искусства не просто уникальна. Она сногшибательна!

Интересно? Ну, тогда вперед, в новое путешествие во времени! ☺

Оригинальной архитектуры здание Московского городского народного университета им. А.Л. Шанявского, построенное в 1912 году, элегантно вписалось в ансамбль Миусской площади. Как уже было указано, по неписанным правилам того времени любое учебное заведение

Российской Империи обязано было иметь два «духовнообразующих элемента» – домовый храм и певческий коллектив. Фактически это было необъявленной частью социально-образовательного стандарта начала XX столетия, вплоть до революции 1917 года. Университет Шанявского не был исключением – наряду с базовыми предметами здесь проводилось факультативное обучение пению и нотной грамоте всех желающих. Это ни у кого не вызывало ни вопросов, ни удивления. В тот благословенный период времени пела вся страна, пела Москва, пела Миусская площадь – оплот сразу нескольких учебных заведений с собственными хоровыми коллективами. Потребность петь была такой же естественной, как потребность дышать! Поэтому появление в Народном университете собственного хора, а в списке изучаемых предметов – факультативных музыкальных дисциплин было воспринято как нечто должное и само собой разумеющееся, мол, а чему же еще здесь появляться. Это было нормально! Руководил музыкальным направлением Университета выпускник Московской консерватории, музыкант-теоретик и дирижер Юлий Брандт – близкий друг семьи Шанявских.

Уже в первый год существования певческого коллектива в него пришло много желающих. Об этом свидетельствуют архивные документы, труды известных ученых по истории Университета Шанявского, воспоминания бывших воспитанников. Костяк хора изначально составили студенты и преподаватели самого разбитного отделения – историко-философского. Однако вскоре состав начал существенно расширяться за счет представителей других факультетов, а также сторонних участников, не имеющих отношения к Университету, а просто желающих петь – их с радостью принимали в ряды хора, дружески называя «наши с Миусской площади», подчеркивая тем самым истинную народность как своего учебного заведения, так и его хорового коллектива.

Кроме студентов, в хор с удовольствием приходили попеть профессора университета. В их числе – К.А. Тимирязев, Н.К. Кольцов, А.Е. Ферсман, Н.Е. Жуковский, Н.Д. Зелинский, П.П. Лазарев, П.Н. Лебедев и многие другие. Интересно, что внутри хора между всеми его участниками бытовало обращение на «ты»: будь ты хоть студент, хоть профессор – разница не играла роли!

В те годы любительское хоровое пение во всех учебных заведениях России было неразрывно связано с торжественными мероприятиями, которые посвящались окончанию учебного года (июнь-июль), а также различным юбилейным датам – коронавания императорских особ, различные тезоименитства, а так же все остальное и еще много сверх того. Хор Университета Шанявского с удовольствием пел и во время церковных служб в университетском домовом храме (подробные данные о нем авторам обнаружить не удалось – они были старательно вымараны из всех архивов в бытность в здании Университета Высшей партийной школы) и возведенном неподалеку грандиозном соборе св. Александра Невского, впоследствии, по обыкновению, уничтоженного большевиками.

Значительную роль в становлении и развитии хора Народного университета сыграл композитор и дирижер Всеволод Ануфриевич Дуневич, добровольный помощник Юлия Брандта. Репертуар коллектива был традиционен для своего времени – лучшие авторские образцы русской духовной музыки, обиходный церковно-певческий репертуар (песнопения Всенощного бдения, Божественной литургии и специальных богослужений), мировая хоровая классика, народные песни в различных обработках. Поскольку хор Университета Шанявского неоднократно приглашался для участия в постановках частной оперы Саввы Мамонтова, это позволяло пополнять репертуар хоровыми сценами из лучших опер – а почему нет?

Известно, что в хоре Университета Шанявского пел Сергей Есенин, причем вместе с поэтами Семеновским, Наседкиным, Колоколовым и Филипченко. Ничего удивительного – в казенный университет без гимназического аттестата его ни за что бы ни взяли. Будущий знаменитый поэт от души трудился в партии вторых теноров. По воспоминаниям Филипченко, голос у него был небольшой, но чистый, с приятным тембром и тонким «рязанским» вибрато – для хора как раз

то, что надо. В хоре Есенин пробыл всего полтора года (1913-1914), после чего внезапно запил, оставил Университет (как тогда говорили, «к свиньям собачьим»), пытающихся образумить его друзей-поэтов послал как можно дальше, обозвав бездарями, и, бросив все, уехал в деревню, как обычно думая, что насовсем...

Число участников университетского хора неуклонно возрастало: в 1912/1913 академическом году оно составило 76 человек, в 1913/14 – 87, а в 1916/17 – уже 112, и предела роста не предвиделось. Для удобства студентов, большинство из которых еще и работали, музыкальные занятия проводились в вечернее время три раза в неделю – по понедельникам, средам и пятницам. А выступления – в самой большой аудитории Университета, получившей неофициальное название «Филармоническая» или по-студенчески просто «Филармошка» – кроме лекций здесь регулярно проводились концерты лучших московских исполнителей. Сохранившаяся до наших дней аудитория прямоугольно-амфитеатровой постройки изначально была сконструирована с применением невероятного акустического эффекта «звук вокруг», позволяющего создавать у слушателей ощущение кругового обволакивающего звучания – как в речи, так и в музыке. Кроме формирования уникального эффекта, акустика помещения проектировалась таким образом, чтобы звук от падающей на сцене монеты был отчетливо слышен на самых верхних балюстрадах аудитории – подобной особенностью отличались лучшие греческие и римские зрелищные сооружения. Для проведения массовых лекций и собраний такие акустические свойства неоценимы, для музыкальных мероприятий – тоже. Многие большие артисты почитали за честь выступить в уникальном университетском амфитеатре, объединившем в себе классическую античную архитектурную концепцию с передовыми по тем временам технологиями. Известно о выступлениях в стенах Народного университета Шаляпина, Лемешева, Неждановой, Вертинского...

Сорокалетний, полный сил Федор Иванович Шаляпин, большой сторонник идеи подлинно народного образования, с удовольствием исполнял вместе с университетским хором знаменитые «Дубинушку», «Вдоль по Питерской», «Эй, ухнем!» и «Великое Славословие» Струмского. Памятуя свой вокальный дебют именно в хоре (в оперном театре города Уфы), Шаляпин питал к хорам особо нежные чувства, а о любительских коллективах отзывался как о подвижниках на ниве музыки и привечал особо. В дневниках знаменитого театрального художника Константина Коровина, большого друга Шаляпина, есть такое упоминание: *«...Вчера Федор Иванович вновь собрал у себя певчих из университета с Миуссов на блины с брусничным вареньем. Опять выпили и много пели до утра»*. В этом отрывке воспоминаний маленькие, казалось бы, незначительные речевые вставки «вновь» и «опять» на самом деле несут много информации. Они позволяют сделать вывод о том, что подобные неформальные встречи участников хора Народного университета с великим русским артистом в его большом гостеприимном доме на Новинском бульваре носили отнюдь не разовый характер и являются яркой иллюстрацией если не крепкой дружбы, то уж точно большой и прочной взаимной симпатии.

В эти годы у хора установились творческие связи с певцами Большого театра, многочисленными московскими хорами, симфоническими оркестрами. Выступления хора Народного университета становились популярными и пользовались неизменным успехом. Вместе с лучшими профессиональными коллективами хор Университета Шанявского принимал участие во многих государственных концертных мероприятиях.

Такая деятельность хора и его выступления с великими артистами того времени привлекли внимание Сергея Дягилева, пропагандиста русского искусства за рубежом. По рекомендации Шаляпина, хор Университета Шанявского вместе с «хором-побратимом» находящегося неподалеку Промышленного училища (ныне РХТУ им. Д.И. Менделеева) был дважды приглашен лично Дягилевым для участия в театрально-концертной антрепризе, известной во

всем мире как «Русские сезоны в Париже» (1913 и 1914 годы). Кроме мировых премьер великих балетов и оперных спектаклей, в рамках «Сезонов» проводились и так называемые «Вторичные концерты», а также «Музыкальные салоны» и «Ассамблеи искусств», на которых выступали различные артисты и коллективы, экспонировались работы русских художников и скульпторов. Французскую публику покорило исполнение хором Народного университета под управлением Юлиа Брандта на бис русской народной песни «Со вьюном я хожу» в знаменитой «витиеватой» обработке Н. Римского-Корсакова. Газета «Либерте» на другой день после выступления отметила: «...Шанявски-хор из России выплелал на сцене настоящие русские кружева».

После революции в течение 1919-1920 годов Университет Шанявского, как мы уже писали, был ликвидирован. Вместе с ним прекратил свое существование и его замечательный хор. Долгое время в здании на Миусской площади находилась Высшая партийная школа, имеющая в своем составе хоркружок с соответствующим репертуаром – «Вихри враждебные», «Интернационал» (со знаменитым «Чижилом-пыжилом» в басовом контрапункте), уже тогда пародийно обыгранную «Съели товарищи ногу» и тому подобные шедевральные композиции. И только сейчас этот легендарный архитектурный ансамбль (с большим трудом внесенный в Федеральный реестр выявленных объектов культурного наследия – памятников истории и культуры) используется в русле традиций: в нем размещается Российский государственный гуманитарный университет (РГУ). В нем торжественно установлен бюст генералу-просветителю Альфонсу Леоновичу Шанявскому, который бросил вызов Московскому императорскому университету и на собственные средства создал свой университет, воистину народный.

Прошли годы, десятилетия, и вот уже целый век, как построено здание Народного университета на Миуссах... В 2010 году в исторических стенах вновь зазвучал большой хор бескорыстных любителей совместного пения, перешедший сюда из находящегося рядом РХТУ им. Д.И. Менделеева – руководство этого крупнейшего химического вуза пришло к выводу, что хор как таковой им не нужен и что «...важнейшим из искусств для нас является КВН». В РГУ встретили «беженцев» с распростертыми объятиями, разглядев в них коллектив, способный возродить и приумножить былую славу Хора Народного университета имени А.Л. Шанявского.

Сейчас Академический большой хор РГУ выступает и записывается со звездами мировой оперной сцены, лучшими симфоническими оркестрами на самых престижных площадках, участвует в пасхальных богослужениях в православных храмах Праги, Рима, Ниццы, Иерусалима, ежегодно выпускает компакт-диски в самом широком диапазоне жанров – «от барокко до рока».

Ежегодно, в последнее воскресенье мая, хор РГУ объединяет вокруг себя много дружественных хоровых коллективов, объединяя их на открытой площадке. В сопровождении симфонического оркестра, на всю Миусскую площадь звучат кантаты, оратории, фрагменты опер, мюзиклов, саундтреки из кинофильмов... Несколько раз сводным хором в формате «open air» в сопровождении Симфонического оркестра ГМПИ им. М.М. Ипполитова-Иванова под руководством самобытного дирижера Вячеслава Валева была исполнена грандиозная кантата С.И. Танеева «Иоанн Дамаскин». Получилось очень неплохо – можно посмотреть на YouTube, набрав в поиске: «Иоанн Дамаскин РГУ Валева». Творческое кредо хора главного гуманитарного вуза страны полностью соответствует целям хора, созданного здесь в далеком 1912 году, – концертное, просветительское, воспитательное и социальное служение своей Alma Mater Studiorum и своему народу.

Авторы этой книги обратились в РХТУ им. Менделеева с вопросом, не желают ли они возродить у себя хоровые традиции, готовы были предложить помощь. Но в администрации ответили: вместо хорового направления в здании вуза решено открыть «Городское ☐-МО☐ кафе». Совершенно серьезно, мы не шутим, так над входом и написали.



Не были там. Не знаем, что подают.

Во славу Божию

Несколько теплых слов хотелось бы сказать и о церковных любительских хорах, где певцы-любители под руководством прекрасно подготовленных регентов либо за символические деньги, либо бесплатно (во славу Божию!) воистину творили чудеса. Для таких сугубо прикладных певческих собраний ведущие композиторы того времени написали огромное количество хоровой литературы, которая даже сейчас во всем мире оценивается как выдающаяся и входит в золотой фонд многих профессиональных коллективов. Мистически одаренный музыкант Павел Григорьевич Чесноков, будучи гениальным мелодистом, быстро усвоил, что использование в духовной музыке прилипчивых романсообразных мотивчиков (особенно кафешантанно они звучат при проигрывании хоровой партитуры на фортепиано – это еще К.Б. Птица замечал не без восторга) никак не противоречит канонам православного богослужения. Но при этом может помочь рядовому прихожанину выстоять многочасовую церковную службу, увлекая его по мере таланта регента и способности священнослужителей подавать возгласы в заданном хором тоне, а не как Господь Бог на душу положит. Да, Чесноков лучше, чем кто либо, сумел соединить чувственное наслаждение, доставляемое музыкой, с духовной эффективностью православного богослужения. При этом первое и второе в его сочинениях пребывают скорее в симбиозе, нежели в противоречии (как, например, у Дегтярева или, не дай Бог, Бортнянского). Уходя после службы домой, прихожанин не только уносил в душе частичку Благодати, но и невольно напевал по дороге: «Осанна в вышних, осанна в вышних, оса-а-нна в вы-ы-ы-шни-и-их...». Согласитесь – гениально! Так вот, большое количество духовных сочинений было написано Чесноковым именно для непрофессиональных хоров малого состава, что и было честно указано на партитурах.

Конечно, не стоит идеализировать общую картину: ситуации с любительскими церковными хорами бывают разными, порой совершенно противоположными. Ведь не секрет, что наряду с великолепными по уровню коллективами на клиросе встречались и встречаются такие, что относятся к категории «так себе». Эти хоры тоже имеют право на существование (тем более, что

на любое «так себе» всегда есть причина, оно не наступает на пустом месте) – главное, чтобы из них не делали альтернативу хору профессиональному, а то получится, как в одной известной басне по мотивам крыловского «Квартета»:

*Медведь, козел, корова и овца
приглашены на клирос были лично
отцом Василием (он был экономичным
и очень не хотел платить певцам),*

*Герои ж нашей басни были рады
«Во славу Божью» петь и без награды.
Хор певчих птиц немедля был уволен,
отец Василий счастлив и доволен.*

*Медведь ревет на МИ, козел торчит на СИ.
Мычит корова МИ с потапычем в октаву.
Овца же блеет СОЛЬ; аккорд звучит на славу:
святых, как говорится, выноси.*

*Отец Василий их терпел полгода
(за это время разбежалось пол-прихода),
и наконец на клирос он залез и тако рек:
«Сей скотский вой и стон мне надоел.*

*Отныне пойте в унисон. Долой партес!»
Ну, делать нечего.*

*И наш квартет всем хлевом
поет всю службу знаменным роспевом.*

*Вновь тает, словно вешний снег, приход,
а с ним – отца Василия доход.*

*Тогда на ум попу приходит новая идея –
«Скажу я так, о благочестии радея:*

*«На клиросе не место вам, уродам!
Теперь петь службу будем всем народом»*

*Квартет любителей тотчас расформирован,
народ сим начинаньем очарован,
приход растет, доход растет,
и всяк как хочет, так поет.*

*Отец Василий затыкает уши ватой
от этой музыки немного жутковатой,
но в остальном – довольны все вполне.*

Где в басне сей мораль?

Ее тут нет...

Описанная проблема, к сожалению, актуальна не только для Российской Империи, но и для современной России. А «петь храмом», действительно, было доброй традицией раннего христианства – хор начал заменять поющих прихожан значительно позднее. Но вернуться к ней сейчас малореально. Хотя неизменяемые песнопения вполне можно было бы исполнять всем вместе, периодически устраивая с народом спевки. И приход бы сплотился... Дарим идею! ☺

Рожденные революцией?

Картинка в тему

На съемках фильма Михаила Ромма «Мечта» на Западной Украине хозяйка квартиры, где жила Фаина Раневская, говорила: «Ах, пани Ранецкая, вся эта революция таки стоила мне половину здоровья!».

После захвата почты, телефона, телеграфа, печати, мостов, а также неэлегантного штурма Зимнего, В.И. Ленин вдруг осознал важность хоровой культуры в деле воспитания масс в революционном духе. Поэтому в самые первые послереволюционные годы в стране начали спонтанно создаваться коллективы совершенно разных направлений: академические хоры и хоровые капеллы, народные хоры, фольклорные ансамбли, ансамбли песни и пляски, оперные хоры... Казалось бы, новая власть вдруг повернулась к культуре лицом, а не своим нахальным задом, **НО!** Давайте не будем обобщаться. Хорошо известно, что в тот же период со второго этажа загородного дома Рахманинова большевики сбросили рояль, а в усадьбе Блока сожгли библиотеку. Однако, одной из концепций новой власти было: *«Пусть лучше поют, чем бунтуют»*. Очень часто политические выступления рабочих, демонстрации сопровождалось совместным пением революционных песен и гимнов. Газета «Звезда» регулярно печатала их тексты – о нотах речи не шло. Явка на такие спевки была строго обязательной – все певческие мероприятия проводились под угрозой расстаться с партбилетом. Важное для того времени не только слуховое, но и зрительное впечатление достигалось благодаря чисто количественному признаку. Массовый хор, по личному высказыванию В.И. Ленина, использовался *«...как могучее средство для музыкально-слухового офошления и пидания згительно-декогативной монументальности нашим геволуционным на-годным пгазднякам»*, о как! Особенно популярными в массовом исполнении были «Марсельеза» и «Интернационал». Получалось отвратительно. Дошло до того, что товарищ Ленин посвятил специальную денежную премию давно ислевшему в могиле автору «Интернационала» Эжену Потье, назвав его *«...одним из самых великих пгопагандистов посгедством песни»*. Даже интересно, на что же в итоге были потрачены эти деньги? В Музее Революции (ныне Музей современной истории России) авторам так и не смогли внятно ответить на этот вопрос.

В 1926 году состоялась Первая конференция по музыкально-просветительской работе. На ней впервые был поставлен вопрос о создании целого направления массовой музыки и массовой песни, близкой народу. Хоровое искусство фактически вывели из категории «арт-объект». Теперь оно было призвано исключительно поднимать патриотический дух и помогать новой власти строить социализм, как неосторожно пошутил дирижер Голованов, «в одной отдельно взятой за задницу стране». Тут и началось! В репертуаре профессионалов и хоровой самодеятельности начал твориться настоящий бардак, или, выражаясь культурно – хаос, где каждый творил то, что хотел. Руководители, казалось, соревновались друг с другом, кто проявит больше творческой лояльности к новой власти. Вот и зазвучали по всей стране новые произведения на современные актуальные темы. В основном это были хоры Д. Васильева-Буглая и М. Зелепукина в жанре агитмузыки. Подобных репертуарных мутантов всемирная история хорового искусства еще не знала. Музыкальную среду лихорадило от экспериментов. В одном из номеров «Звезды» за 1928 год корректор не заметил опечатку: в слове «хор» вместо «о» проскочило «е». Учитывая ситуацию в советском хоровом деле на тот момент – чистая правда, но весь тираж порезали на макулатуру. Воображение людей понимающих рисовало самые пугающие перспективы. Однако лет через пять-семь власть видимо начала задумываться о том, что в поющем мире новой страны творится что-то не то, и так можно зайти совсем уж далеко, поэтому надо было что-то делать. В первой половине 30-х годов Зелепукина арестовали и на всякий случай расстреляли. Васильев-Буглай, в отличие от Зелепукина, остался жив, что в то время можно было рассматривать как большую творческую удачу. Из общего мутного потока постепенно начали прорастать хоровые песни А. Давиденко, В. Белого, Б. Шехтера, М. Ковалья, А. Александрова, И. Дунаевского, братьев Д. и Дм. Покрасс, В. Захарова, А. Новикова, В. Соловьева-Седого... И сомнительная инновация, слава Богу, приказала долго жить. Сейчас это интереснейший материал для музыкально-исторических исследований.

А начиналось все так. В 1918 году Ленин в беседе с Пятницким, состоявшейся на не знающем удержу банкете после одного из концертов его хора, неожиданно для всех взял слово

для очередного тоста и, пьяно покачиваясь, высказал глубокую мысль об огромном значении народного творчества в пропаганде советской власти и в общекультурной программе развития страны. В этой исторической застольной речи он даже пообещал не расстреливать весь хор как собрание поющих кулаков, а самого товарища Пятницкого – как уцелевшую по недосмотру ЧК белогвардейскую контру. В жаркое послереволюционное время это означало как минимум зеленую улицу и полный карт-бланш! После того памятного случая, стоившего товарищу Пятницкому второго инфаркта (первый, как известно, случился во время еще дореволюционной памятной драки на сцене Театра Корша), хор часто и с большим успехом выступал как в различных концертах, так и на кремлевских «корпоративах». В 1923 году прошли сольники хора на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке, а в конце 20-х годов особой популярностью стали пользоваться его частые выступления по радио. Понятно, что деятельность Пятницкого была по достоинству оценена советским государством – ему одному из первых было присвоено звание заслуженного артиста Республики.

После смерти Пятницкого в 1928 году хор возглавил литературовед-фольклорист Петр Михайлович Казьмин. Как человек без музыкального образования даже на уровне дегтяревского «три класса и коридор» мог стать руководителем такого коллектива, остается музыкально-исторической загадкой и по сей день. Естественно, Казьмин не мог успешно справляться с репетиционной и концертно-исполнительской работой, так что со временем художественных руководителей хора, как водится, стало два: собственно товарищ Казьмин (как некая священная корова) и композитор В.Г. Захаров – как основная рабочая лошадка, со временем совершенно заслуженно получившая звание Народного артиста СССР.

Владимир Григорьевич Захаров (1901–1956) работал с хором вдумчиво, качественно и до конца своей недолгой жизни (55 лет, согласитесь, не срок). Он хорошо понимал, что в современных условиях народный хор не может строить свой репертуар на песнях, отражающих в основном дореволюционный уклад крестьянского быта – власти банально этого не поймут. И не поняли! В один прекрасный день Захарова вызвали «куда надо», а именно – в Министерство культуры. И в присутствии крепких товарищей в штатском с подозрительно похожими физиономиями (такими, что потом толком и не вспомнишь, как ни старайся) «кто надо» деликатно намекнул, что народному хору под его чутким руководством было бы полезно крепко подружиться с революционным, патриотическим и гражданским песенным направлением. «Только через мой труп!», – переходя на хорошо поставленный фальцет ответил Владимир Григорьевич. Ему спокойно намекнули, что, мол, невелико и препятствие. И тут Захарова осенило! Он вдруг понял, что репертуарное спасение хора – в его руках как композитора. Точнее – в современных авторских песнях, стилизованных под специфику народного хора. «Ви хотите песен? – по-одесски воскликнул Захаров, вернувшись домой, сев за рояль и весело крутанувшись на стуле. – Их есть у меня!» Вскоре вся страна запела его замечательные «Вдоль деревни», «И кто его знает», «Провожанье», «Ой, туманы мои», «Зелеными просторами» и многие другие, представленные народу хором имени Пятницкого, который вдруг выступил в совершенно неожиданном амплуа. У Захарова-композитора было врожденное чувство хита – эти песни были очень созвучны по духу своей эпохе, а по музыкальному языку – близки к народным. Качеству материала способствовали стихи, созданные А.Т. Твардовским и М.В. Исаковским, ну и, естественно, – большое исполнительское мастерство самого хора.

После безвременной кончины Захарова художественным руководителем хора имени Пятницкого вместе с вечным Казьминым стал композитор **Мариан Викторович Коваль**, а с 1962 года – народный артист СССР, композитор **Владимир Сергеевич Левашов**.

Левашов понял, что покойный Захаров открыл гениальное направление, позволяющее хору держаться на плаву и гарантирующее его композиторам постоянный кусок хлеба. Поэтому Левашов тоже принялся писать для хора авторские композиции. Они были слабее захаровских, но

было их множество и некоторые даже полюбились слушателям. С приходом Левашова репертуар хора стал включать, помимо старинных народных песен и песен советских композиторов, также театрализованные представления, например, такие, как «Сцены русской народной свадьбы», «Вечер за околицей» и другие, на которые валом валили иностранные туристы.

Сейчас Государственный академический русский народный хор имени М.Е. Пятницкого – крупнейший стационарный народный коллектив, яркий и интересный, кто бы что ни говорил. Правда, в последнее время он стремится расширить стилистические границы своего репертуара, зачем-то исполняя песни народов мира – немецкие, польские, финские, американские... Это вызывает немало споров о чистоте жанрового амплуа русского народного хора, особенно при попытках исполнить негритянский спиричуэл в открытой народной манере. Другой-то нет.

Профессиональные хоры СССР

Не все, конечно. Некоторые...

Радио-телевидение

В 1928 году на базе небольшого вокального ансамбля был создан хор Всесоюзного радио. Его первым художественным руководителем был уже тогда выдающийся мастер хора **Александр Васильевич Свешников** (1890–1980).

Колодец истории



Александр Васильевич Свешников родился в подмосковном городе Коломна. В 1913 году он окончил Московское филармоническое училище. С 1909 по 1921 год работал учителем пения в школах Москвы, с 1921 по 1923 – хормейстером на Украине. В 1923 году вернулся в Москву, где стал заведующим вокальной частью 1-й студии Московского художественного театра. С 1928 года – художественный руководитель Большого хора Всесоюзного радио. В 1936-1937 и в 1941-1942 годах – художественный руководитель Государственного хора СССР (в просторечии – Госхора). С 1937 по 1941 год – художественный руководитель Ленинградской академической капеллы им. М.И. Глинки. С 1942 года – художественный руководитель Государственного хора русской песни (с 1955 года переименован в Государственный академический русский хор Союза ССР). С 1944 года – организатор и художественный руководитель Московского хорового училища. С 1948 года – ректор Московской консерватории. Свешников – Герой социалистического труда, Народный артист СССР, лауреат Государственной премии, профессор... Великолепное знание певческого искусства, блестящее

владение методикой вокальной работы давало ему право быть председателем вокального жюри на трех конкурсах имени П.И. Чайковского. Руководимые Свешниковым хоры, и в первую очередь, Государственный академический хор СССР, отличались яркостью и сочностью тембровых красок,

высокой вокальной культурой исполнения, разнообразием репертуара. Свешников – выдающийся мастер хоровых обработок русских народных песен «В темном лесе», «Вечерний звон», «Однозвучно гремит колокольчик», «Стень да стень кругом», «Ах ты, стень широкая», «Вниз по матушке, по Волге», «Вдоль да по речке» и многих других, а также песен народов мира.

Он обладал уникальным даром создавать вполне профессиональные хоровые коллективы буквально из ничего. Не удивительно, что очередному его достижению был практически сразу присвоен государственный статус и предоставлено соответствующее финансирование. Благодаря ему хор получил адекватную репетиционную базу и возможность хорошенько расширить состав. За удивительно короткое время Свешникову удалось создать яркий и высокопрофессиональный хоровой коллектив, который сразу принялся осуществлять фондовые записи, хорошо понимая, что прославляет себя и своего руководителя на века. Но записей было немного – петь перед угрюмым ламповым усилителем хору быстро наскучило и он переключился на активную концертную деятельность.

Иван Михайлович Кувькин (1893–1950), возглавивший в 1936 году хор Всесоюзного радио после Свешникова, внес новые черты в творческий почерк коллектива. Хор стал много работать над произведениями молодых советских композиторов тех лет. И.М. Кувькину историками музыки приписывается авторство ходовой репетиционной фразы: «Низкая интонация передается хоровым путем». С 1950 года к руководству хором пришел **Клавдий Борисович Птица** (1911–1983), впоследствии народный артист СССР, профессор, заведующий кафедрой хорового дирижирования Московской консерватории. Ближайшим его помощником-хормейстером в течение многих лет была **М.А. Бондарь** (1916–1989). К.Б. Птица более чем за тридцать лет работы с хором записал в фонд Всесоюзного радио и Центрального телевидения огромное количество самых различных хоровых сочинений, среди которых много произведений советских композиторов кантатно-ораториального жанра. Среди них такие известные произведения, как «Александр Невский» и «На страже мира» С.С. Прокофьева. Авторам не без гордости хочется отметить, что запись кантаты «Александр Невский» на международном конкурсе грамзаписей произведений Прокофьева в 30-е годы в Париже получила «Гран-при». Грампластинки с участием Большого хора Всесоюзного радио и Центрального телевидения удостаивались высоких премий на конкурсах в Вене и Валенсии. С 1983 года художественное руководство хором осуществляла народная артистка СССР **Людмила Владимировна Ермакова**, много лет проработавшая вначале хормейстером, а затем главным хормейстером в этом коллективе. Ермакова возникла в Хоре радио и телевидения внезапно и непоправимо – в лучшие свои годы она была нестерпимой красавицей, а Клавдий Борисович Птица был не в состоянии этого не оценить. Сейчас (первая четверть XXI века) этот хор носит скромное неброское название – Академический большой хор «Мастера хорового пения», а возглавляет его замечательный музыкант, Заслуженный артист России, профессор **Лев Зиновьевич Конторович**, дай Бог ему здоровья!

Армия в искусстве, или «Где песня, там и пляска»

В первые годы советской власти не только создавались новые художественные коллективы, но и рождались ранее не виданные формы хорового исполнительского искусства. Яркое свидетельство этого – создание в 1928 году ансамбля красноармейской песни ЦДКА имени М.В. Фрунзе – ныне дважды Краснознаменный ансамбль песни и пляски Российской Армии им. А.В. Александрова. Искусственный гибрид идеологического с музыкальным. В дни рождения прославленного коллектива в его состав входили 12 артистов: 2 первых тенора, 2 вторых тенора, 2 баритона и 2 баса, 2 танцора, баянист и чтец. Руководителем этого маленького ансамбля стал уже тогда широко известный хормейстер и композитор **Александр Васильевич Александров**.



Колодец истории

Александр Васильевич Александров (1883–1946) родился в селе Плахино Рязанской губернии. Его музыкальное воспитание связано с пением в хоре Казанского собора в Петербурге, куда маленький Саша попал по хорошему «блату» – в хоре пел его родственник. Постепенно у мальчика развился великолепный голос и яркие музыкальные способности – регент хора потом сетовал на то, что не хотел брать маленького Сашу в хор. Получив в хоре Казанского собора хороший творческий старт, Александр поступает в регентские классы при Придворной певческой капелле. Его учителями в классах капеллы были легендарные люди – А.А. Архангельский и известный хормейстер, композитор и учитель пения Е.С. Азеев. В 1900 году Александров, практически не напрягаясь, поступил в Петербургскую консерваторию, где занимался в классах А.К. Глазунова и А.К. Лядова. Однако из-за плохого материального положения ему не удалось закончить консерваторию. Тогда он начал работать

хормейстером и учителем пения в Бологом, а затем в Твери, но тяга к образованию у Александра была столь сильной, что, невзирая на многочисленные трудности, он таки закончил Московскую консерваторию с большой серебряной медалью по классу композиции С.Н. Василенко и пения – У. Мазетти. С 1918 года Александров – преподаватель Московской консерватории, а с 1922 – ее профессор. В Московской консерватории он был заведующим кафедрой, преподавал сольфеджио, хоровое пение, полифонию. У Александра учились уже другие легенды – Г.А. Дмитриевский, В.П. Мухин, его сын Б.А. Александров и другие. Одновременно Александров вел хормейстерскую работу в театрах Москвы. Легенда говорит о нем как о последнем регенте Храма Христа Спасителя... А с 1928 года и до конца своей жизни Александров был художественным руководителем Краснознаменного ансамбля песни и пляски Советской Армии.

А.В. Александров – автор Гимна Советского Союза, ставшего позднее Гимном России. Вот только мало кто знает, что в основе припева этого гимна лежит когда-то заказанное Александрову Патриаршее Многолетие, так и не увидевшее свет в связи известными веселыми событиями 1917 года.

Предание в тему

В Кремле, во время банкета по случаю принятия Государственного Гимна СССР, когда изрядная толпа уже отпоздравлялась, к авторам гимна Александру Александрову и Сергею Михалкову подошел поэт Максим Эрдман, чокнулся с каждым и в присутствии Сталина громко сказал: «Эх вы, гимнюки!». Наступила тишина. «Да, гимнюки, – ответил Александров. – Но слушать ты будешь стоя!». Сталин посмеялся, все посмеялись. И Эрдмана посадили.

Александров написал незаслуженно забытую ныне «Поэму об Украине», большое количество песен. Среди них культовая «Священная война», «Бейте с неба самолеты», «Эшелонная», «Забайкальская» и другие. Он автор прекрасных хоровых обработок народных песен: «Горы вы

мои», «Ах, не одна во поле дороженька», «Утенушка луговая» и других. И Ленин, и Сталин очень любили и ценили А.В. Александрова. Он же не любил ни того, ни другого.

«Россия, священная наша корова...», – шутят сегодняшние школьники. Имперская музыка гимна по-прежнему впечатляет, но слова, с каждой новой итерацией становились все хуже, и в последней обтекаемо-конъюнктурной редакции испортили гимн окончательно. И хотя, конечно, мы будем вставать под звуки Гимна Советского Союза России, но уже вряд ли выучим его приторный вялый текст.

Ансамбль песни и пляски. Новая альтернатива

Читатель вряд ли удивился, что в России хоровая культура развивалась по своему собственному пути с порой неожиданными поворотами. Некоторые ноу-хау оказались единственными в своем роде и до сих пор вводят в ступор просвещенный Запад. Дело в том, например, что руководимый Александровым ансамбль положил начало новому явлению в мировом хоровом искусстве – Ансамбль песни и пляски. В настоящее время в нашей стране существуют десятки таких «ансамблей песни и свистопляски» (Каламбур не авторов, а участников этих замечательных коллективов) – практически в каждом военном округе. Они объединяют хор, оркестр самого неожиданного состава (скрипки и виолончели могут запросто соседствовать с балалайками, а также с аккордеонами, баянами и другими гармошкообразными инструментами, ну а в медных духовых в нашей доблестной армии недостатка не было никогда), танцевальную группу, чтецов и певцов-солистов.

Искусство Краснознаменного ансамбля песни и пляски Советской Армии играло не только художественную роль, но и имело огромное морально-политическое значение, особенно в годы Великой Отечественной войны. Незабываемым осталось 1 июля 1941 года, когда артисты ансамбля несколько десятков раз исполняли для уходящих с Белорусского вокзала на фронт воинов песню Александрова «Священная война» на стихи В.И. Лебедева-Кумача. Эта бесспорно гениальная и чрезвычайно мощная композиция в исполнении прославленного ансамбля поднимала советских людей на ратный подвиг с необычайной духовной силой! В годы войны ансамбль, разделившись на четыре группы, исколесил тысячи километров фронтовых дорог, вселяя в сердца наших воинов уверенность в Победе. За выдающиеся заслуги перед советскими вооруженными силами Александрову было присвоено высокое по тому времени воинское звание генерал-майора (в наше с вами время его иногда вручают просто за деньги). Он был удостоен звания лауреата Государственной премии, почетного звания народного артиста СССР и награжден целым иконостасом орденов и медалей.

В 1946 году Александр Александров ушел от нас в лучший из миров. Утрата для хорового дела была колоссальной, но поскольку свято место пусто не бывает (а дирижерский пульта и вообще руководство хором, без сомнения, относятся именно к таким местам), Краснознаменный ансамбль песни и пляски Советской Армии им. А.В. Александрова по наследству возглавил его сын – композитор и дирижер Борис Александрович Александров. Властям показалось невыгодным менять уже наработанный бренд «Ансамбль Александрова». Коллектив не то чтобы сознательно продолжил художественные традиции, заложенные А.В. Александровым – ему просто не дали бы их поменять. Жаловаться на протупейное тупоумие в военных коллективах не принято – высшее оборонное руководство, как известно, в принципе не ошибается, оно всего лишь корректирует допущенные недоработки... ☺

Исполнительский почерк ансамбля всегда отличался филигранной проработкой исполняемого репертуара – что есть, то есть. Великолепные вокальные данные и мастерство артистов ансамбля, в шутку называемого «Кладбищем оперных голосов», до сих пор позволяют создавать яркую палитру тембровых красок и динамических оттенков.

Однако авторы не могут не довести до сведения читателя, что не только восторг и эйфория сопровождали это уникальное для мировой хоровой культуры явление. Достаточно привести мнение великого русского композитора Дмитрия Шостаковича, высказанное в книге «Свидетельство»: *«Я слышу много посредственных музыкантов. Очень много. Но они имеют право на существование. Меня сводят с ума только ансамбли песни и танца типа хора Красной Армии. Если бы я вдруг должен был стать министром культуры, я бы немедленно расформировал все эти ансамбли. Это был бы мой первый приказ. Меня бы, естественно, немедленно арестовали за саботаж, но разогнанные ансамбли никогда бы не возродились...»*.

Поющая – значит сильная!

Руководство СССР хорошо понимало, что сильная страна – это страна поющая! Попытки довести эту аксиому до наших сегодняшних правителей пока увенчались успехом.

Несмотря на огромные материальные трудности, уже в первые годы Великой Отечественной войны советское правительство пошло на создание огромного количества... новых профессиональных хоров. Наверное, чтобы не грустилось. Посудите сами. Немцы пересекают западные границы – а советское правительство создает в 1942 году Государственный академический хор русской песни, Республиканскую русскую хоровую капеллу и еще один Государственный русский народный хор. Немцы бомбят Сталинград и блокируют Ленинград – а в стране создаются Государственный Уральский народный хор, Государственный Сибирский народный хор и огромное количество других коллективов. Параллельно с культом Победы формировался настоящий культ хорового пения! Представьте себе, что в 1943 году в разрушенном Сталинграде первым делом организуется... нет, не металлургическое предприятие, не домостроительный комбинат и вообще не то, о чем все тогда подумали. Организуется очередная хоровая капелла! А в 1944 году, через несколько месяцев после освобождения Эстонии, в этой, теперь уже совсем чужой нам республике, создается Государственный академический мужской хор Эстонской ССР. Никто тогда не предполагал, что через каких-нибудь пятьдесят лет Таллин станет самостийной столицей, а Прибалтика будет «соображать на троих» с НАТО...

Хор как символ государства

В недрах советской власти давно бродила мысль о необходимости создания идеального оружия, идеального газа и, как ни удивительно, – идеального хора, того образца, на который бы равнялись все профессиональные и самодеятельные коллективы страны. Делу создания такого хора сразу был присвоен статус государственной важности, а к процессу подключился даже... отдел идеологии КГБ. Эти «музыковеды в штатском» протестировали по многим параметрам различные профессиональные хоры страны. Но выбор, как ни странно, остановили не на готовом хоре крупного масштаба, а на уже упомянутом вокальном ансамбле при Всесоюзном радио. Называясь вокальным ансамблем, этот коллектив, тем не менее, насчитывал 15–17 певцов и, по классификации Чеснокова, вполне мог считать себя полноценным хором. Собственно, он так и считал – особенно не заморачиваясь, как там его официально называют. Дело в том, что в задачи этого коллектива входило, прежде всего, исполнительское обслуживание советских композиторов и пропаганда советской музыки, активно создаваемой в те годы в самых разных жанрах и с разной степенью бездарности – от кантат и ораторий до песен и хоровых миниатюр. Однако значительное место в репертуаре хора отводилось русской и зарубежной хоровой классике, что придавало ему дополнительное репертуарное измерение и делало этот коллектив универсальным.

Годом рождения Государственного академического русского хора СССР принято считать 1936-й год. Руководить им было поручено двум выдающимся музыкантам – заслуженному артисту РСФСР А.В. Свешникову и профессору Московской консерватории Н.М. Данилину.

26 февраля 1937 года в Колонном зале Дома Союзов состоялся первый концерт Госхора СССР, которым дирижировал А.В. Свешников и, по словам очевидцев, это было что-то потрясающее.

После окончания Великой Отечественной войны хор часто выезжал за границу. Вспомните, в то время железный занавес еще не заржавел, и поездка даже в скромную Болгарию воспринималась, как полет на Луну. Но Госхор успел побывать в Чехословакии, ГДР, Венгрии, Румынии, Швеции, Норвегии, Финляндии, Италии, Бельгии, Японии... В общем, считался не только самым качественным (лицо страны!), но и самым «блатным» хоровым коллективом – за места в нем дрались, причем порой смертным боем. Учитывая специфику эпохи, в ход шли и анонимки, и доносы – что было, то было. Как Свешникову удалось при всем при этом сохранить для Госхора статус и качество эталонного коллектива, остается загадкой.

Свешников жил только одной идеей – как сделать свой хор таким, чтобы... Короче, он его таковым сделал. Уникальный, фирменный звук (в том числе благодаря оптимальному соотношению в певческом составе вокалистов и дирижеров-хоровиков с их специфической постановкой голоса: «Голос прямой, как палка», – как Свешников сам выражался), репертуарная политика на разрыв аорты, революционные по тем временам проектные решения... Как говорил К.Б. Птица: «...Если другие хоры в любом случае воспринимались тогда превосходным вином старого урожая, разлитым в щегольскую новую бутылку, то Госхор походил уже на совершенно новый сорт собственными выразительностью и сложностью букета».

Благодаря фундаментальной серьезности этого коллектива в 1971 году «...за выдающиеся заслуги в развитии советского музыкального искусства» хор был удостоен ордена Трудового Красного Знамени, а его художественному руководителю А.В. Свешникову было присвоено высокое по тем временам звание Героя социалистического труда – первому среди музыкантов-исполнителей!

Государственный академический хор Союза ССР был первым исполнителем произведений Свиридова: «Патетической оратории», поэмы «Памяти С.Есенина»... Шостакович создал для него «Десять поэм» для смешанного хора без сопровождения на стихи революционных поэтов. Шебалин и Щедрин посвятили немало своих сочинений Госхору и лично Свешникову.

После кончины Александра Васильевича во главе легендарного хора стояло много известных хоровых дирижеров.

Игорь Германович Агафонников «засветил» коллектив в самых неожиданных проектах – например, в исторической премьерной записи культовой рок-оперы Алексея Рыбникова «Юнона и Авось» (знаменитый «двойной винил», миллионные тиражи!), из-за чего потом имел некоторые проблемы с нашими доблестными органами за слишком высококачественное исполнение религиозных составляющих этой многомерной партитуры*.

* Сцену «В церкви», сцену и хор «Воздайте Господу» вообще предлагали изъять, но Рыбников с Агафонниковым легли костями и правильно сделали.

С 1988 года хор возглавлял **Владимир Николаевич Минин**, по оценкам многих современников, не очень удачно, после чего сосредоточился только на созданном им в 1972 году Московском камерном хоре, известном во всем мире как «Хор Минина» (очень профессиональный коллектив, хотя звук – на любителя...).

Затем хором по очереди руководили **Евгений Сергеевич Тытянко** и **Игорь Иванович Раевский**. И тот и другой, добились с хором заметных успехов, но... первый совершенно неожиданно для всех вдруг отошел в лучший мир, а второго, как водится, «немножко уволили» в 2008 году по никому не понятным причинам, «сослав» руководить Ансамблем им. Александрова.

С 2008 года по 2012 художественным руководителем и главным дирижером Госхора был

Народный артист России, лауреат Государственной премии России, профессор Московской консерватории **Борис Григорьевич Тевлин**. Данное назначение и последующая концепция развития Гос хора до сих пор вызывают много споров и кривотолков, в которых авторы этой книги принципиально не участвуют.

С августа 2012 года коллектив возглавляет ученик Тевлина, стопроцентно перенявший его школу, – **Евгений Волков**.

Мы не собираемся анализировать на страницах этой книги чей-то дирижерский талант и давать оценки. Во-первых, надеемся, никто от нас этого не ждет, во-вторых, сколько на этот счет уже написано и без нас...

Имени Юрлова

Говоря о профессиональном хоровом исполнительстве советского периода, нельзя не рассказать читателю о Государственной республиканской академической русской хоровой капелле имени А.А. Юрлова, в свое время считавшей себя прямым конкурентом Гос хора СССР, несмотря на то, что имела российское, а не союзное подчинение. Как мы уже упомянули, в 1919 году И.И. Юхову чудом удалось создать из любительского рабочего хора профессиональный хоровой коллектив, который получил название Первого государственного хора – позднее Хора им. М.И. Глинки, а затем уже Республиканской русской хоровой капеллы, в общем, как говорится: «Далее – везде!». Поначалу это был небольшой хоровой коллектив (всего тридцать человек, но в то время еще не ведали понятия камерный хор), и вел он довольно разностороннюю творческую деятельность. После смерти Юхова в 1943 году капеллу возглавил хормейстер Большого театра, а затем главный хормейстер музыкального театра им. К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко, заслуженный артист РСФСР **Александр Сергеевич Степанов**. А.С. Степанов, как водится, был выпускником Синодального училища и вполне талантливым дирижером. Собственно, других «Синодалка» и не выпускала. Под руководством Степанова хор с большим мастерством исполнял светские произведения а-капелла Ю.С. Сахновского, В.С. Калининкова, П.Г. Чеснокова, А.К. Лядова, А.С. Аренского и других – светские потому, русская духовная музыка в тот период была под запретом. Но, благо, у этих композиторов и в светском плане было, что попеть. До конца 40-х годов Капелла неплохо выступала с сольными программами, участвовала даже в исполнении сочинений кантатно-ораториального жанра. Но, справедливости ради следует отметить: период с 1949 по 1958 год нельзя считать удачным и вообще нормальным в творческой биографии этого прославленного коллектива. Для начала путем целого комплекта изощренных внутренних и внешних интриг сожрали Степанова. Тот какое-то время сопротивлялся, но наконец плюнул, подал «по собственному желанию» и так хлопнул дверью, что с потолка посыпалась давно не обновляемая штукатурка. Вечером ему позвонили и бросили сталинское любимое «у нас незаменимых нет!». «Незаменимых нет, – согласился Александр Сергеевич, – вот только заменить некем». И повесил трубку. И ведь будто в воду глядел! Словно перчатки начали меняться художественные руководители: К.М. Лебедев (с 1949 по 1951 год), А.В. Преображенский (с 1951 по 1952 год)... Такая частая смена руководителей и творческих концепций чуть не довела коллектив до полного коллапса. Капелла в этот период своей деятельности выступала неровно, качество упало настолько, что кое-кому пришлось скрутить амбиции и идти падать в ноги Степанову.

Постаревший маэстро взялся за «свою бывшую» без былого энтузиазма, но дела вскоре пошли на лад. Былой любви, однако, не получилось, кураж был уже не тот, и через четыре года, в 1956 году, капеллу возглавил выдающийся советский хормейстер Александр Александрович Юрлов (1927-1973) – выпускник Московского хорового училища, друг и ученик Свешникова. Юрлов быстро схватил за рога «священную корову», именуемую «Республиканской хоровой капеллой», и сравнительно быстро поднял уровень ее исполнительского мастерства.

Государственная республиканская академическая русская хоровая капелла под руководством Юрлова стала ведущим хоровым коллективом страны, успешно конкурирующим с Госхором и Капеллой им. Глинки. Среди хоровых коллективов она первой была награждена орденом Трудового Красного Знамени за большие творческие достижения, а в те годы это считалось серьезным признанием. Капелла много гастролировала по Советскому Союзу, в ее концертах принимали участие различные самостоятельные хоровые коллективы, что, естественно, способствовало росту их мотивации и исполнительского уровня. Следуя заразительному примеру Чернушенко, Юрлов тоже стал одним из первых (строго говоря – вторым) в Советском Союзе исполнителем русской духовной музыки, что добавило ему еще и толику «диссидентской» популярности. Впрочем, существующей власти Капелла (за ее веру в себя) репертуарно платила сполна. Как и своей аудитории.

В настоящее время коллектив возглавляет известный дирижер **Геннадий Дмитриак** – ученик Юрлова.

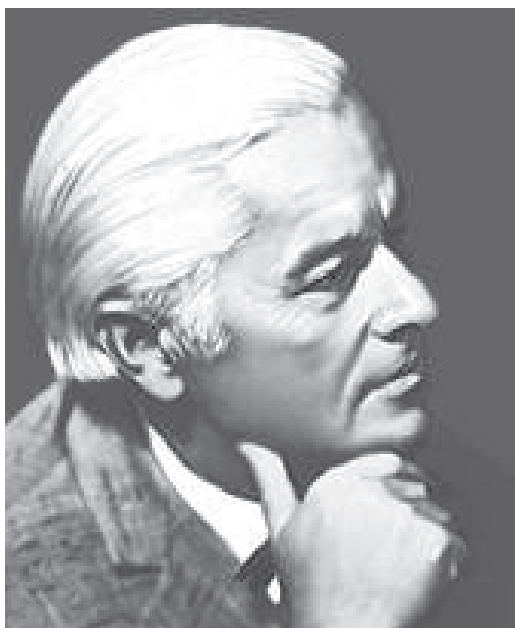
Подростки «Соколята»

В 1956 году, в преддверии Московского Всемирного фестиваля молодежи и студентов, был создан Государственный Московский хор. Его руководителем стал народный артист СССР, лауреат Государственной премии РСФСР, лауреат премии Ленинского комсомола, профессор **Владислав Геннадиевич Соколов** (1908–1993).

Государственный Московский хор вел большую и разнообразную деятельность – концерты, записи, гастроли... Фирма «Мелодия» выпустила несколько грампластинок с его записями. Среди

Колодец истории

Владислав Геннадиевич Соколов родился в 1908 году в городе Рыбинске Ярославской области. Окончив в 1936 году дирижерско-хоровой факультет Московской консерватории, он стал ее преподавателем. В 1936 году Соколов создал детский хор при Научно-исследовательском институте художественного воспитания детей АПН СССР. Соколов долгие годы являлся бессменным художественным руководителем и главным дирижером этого старейшего детского хорового коллектива, в репертуаре которого сотни различных хоровых сочинений. Хор побывал во многих городах нашей страны и за рубежом. Он гастролировал в Венгрии, Югославии, Франции, Болгарии, Чехословакии. Соколов является автором многих хоровых произведений: хоровых циклов «Как сердцу близка ты, родная земля», семи хоров без сопровождения для смешанного состава, «Детям моей Родины» (целых 11 детских хоров в сопровождении). Ему принадлежат хоровые обработки народных песен: «Повянь, повянь, бурь-погодушка», «Ты рябина ли, рябинушка», «В сыром бору тропина» и многие другие. С 1974 по 1983 год Соколов был председателем правления Всероссийского хорового общества, заведующим кафедрой хорового дирижирования Московской государственной консерватории.



них: старинная русская хоровая музыка XVII–XVIII веков, «Идиллии Новой Англии» Мак-Доуэлла (транскрипция для хора В.Г. Соколова), хоры С.С. Прокофьева из саундтрека к кинофильму «Иван Грозный» и другие. Коллектив успешно выступал с концертами в нашей стране и за рубежом (всего-то навсего – в Швеции, ГДР, Японии, Польше, Чехословакии, Италии, Испании, Румынии, Франции...).

В.Г. Соколов руководил Государственным Московским хором более 30 лет! С 1988 года художественным руководителем хора был заслуженный артист РСФСР А.Д. Кожевников. В его бытность коллектив сменил московское подчинение на областное. После смерти Кожевникова хор возглавила темпераментная Жанна Колотий. С 2014 года руководителем назначен ректор Академии хорового искусства имени В.С. Попова, яркий музыкант, интересный дирижер и талантливый менеджер, Николай Азаров.

Камерные хоры. Американская диверсия? ☺

В 70-е годы прошлого столетия в советском хоровом исполнительском искусстве возникло новое понятие – камерный хор. Созданию в нашей стране профессиональных камерных хоров мы обязаны приезду в Советский Союз в 1962 году культового американского Камерного хора под управлением Роберта Шоу. Сказать, что этот исторический приезд произвел фурор – не сказать ничего. Чуждая Америка вдруг научила Россию новому словосочетанию «Chamber Chorus» и неожиданно много в том преуспела. Во время генеральной репетиции хора Роберта Шоу в Большом зале Московской консерватории некоторые студенты дирижора пробирались на балкон ползком и, выглядывая из-за бордюра, словно из окопа, наблюдали в бинокли работу великого мастера из враждебной для СССР страны. По воспоминаниям выдающегося дирижера и композитора Сергея Строкина (ныне монаха Киприана), мистер Шоу для начала посадил хор в зал. Потом начал ходить по сцене и петь, читать стихи, а кое-где и кричать неистово. «Спятил...», – синхронно подумали молодые конспираторы на балконе, тем более что в какие-то моменты Роберту Шоу кричали из сидящего в зале хора: «Stop!!». Маэстро при этом вел себя еще более странно – он нагибался и мелом ставил крестик на том месте, где его заставлял окрик из зала. Таким образом, на полу сцены было поставлено восемь странных крестообразных пометок. Становилось все непонятнее и интереснее! Затем дирижер коротким хлопком поднял хор на сцену, и все 34 певца быстренько разбились на группы – шесть квартетов (сопрано-альт-тенор-бас) и два квинтета (квартеты с удвоенными басами, надо же было куда-то девать двух оставшихся певцов). Каждую группу он поставил на место, помеченное крестом. Тут прячущихся на балконе зала осенило – Роберт Шоу таким оригинальным способом выискивал на сцене наиболее яркие акустические точки! И в каждую такую точку ставил квартет – ячейку Общего ансамбля. Вот маэстро отошел к дирижерскому пульта, дал тон – и хор взял первый аккорд... Правильно кто-то сказал: *«Говорить о музыке – это все равно что танцевать об архитектуре»*. Авторы при всем желании не могут на страницах этой книги передать то, что получилось. Да они этого и не слышали – родились слишком поздно. Знаем только, что у обоих известных нам очевидцев той памятной репетиции до сих пор начинают светиться глаза, когда они о ней вспоминают, – будто бы это случилось только вчера... Что же делать? Авторы считают, что у читателя есть только один выход – повторить тот же прием при работе с собственным хором. Поверьте, эффект будет потрясающим! Жаль, что никакая запись не передает его полностью.

Второе отделение того концерта прошло в сопровождении камерного оркестра и уже при традиционном расположении хора – на станках.

Как написала потом газета «Правда»: *«Мастерство, художественно-исполнительский почерк этого прекрасного коллектива из 34-х певцов произвели глубокое впечатление на советских*

любителей хорового искусства». Еще бы... По Советскому Союзу начался настоящий бум – мания камерных хоров! А что, удобно – небольшой мобильный состав продвинутых певцов, практически любая хоровая литература... К сожалению, повальное увлечение камерностью чуть не погубило в России само понятие Большого Хора – крупные коллективы стало просто невыгодно создавать. По городам и весям целые хоровые капеллы сокращались до количества в тридцать пять участников и перепрофилировались в камерные хоры. Редкие голоса некоторых деятелей культуры того времени о том, что эффект Большого Хора нельзя заменить ничем, особенно в русских хоровых традициях, оставались гласом вопиющего в пустыне. Многолюдных певческих коллективов становилось все меньше и меньше – как в профессиональном, так и в самодеятельном искусстве.

Первым официальным советским профессиональным камерным хором считается **Московский камерный хор**, созданный В.Н. Мининым в 1972 году.

В 1980 в Москве году был организован **Государственный камерный хор Министерства культуры СССР под руководством Валерия Полянского**, а в Новосибирске – **Государственный камерный хор под управлением блестящего музыканта Бориса Певзнера**. Есть мнение, что все эти профессиональные коллективы выросли из самодеятельных хоров, но менеджмент хора Минина это категорически отрицает, а хор Полянского давно перерос в Государственную симфоническую капеллу России – так что была там в начале самодеятельность или нет, толком уже никто не скажет... У Бориса Певзнера в Москве сегодня успешно функционирует тоже камерный коллектив, профессиональный хор солистов – «Театр хоровой музыки». Яркий, отчаянный, неожиданный, интерактивный! Удивляться не приходится, любой хор по характеру весьма похож на своего художественного руководителя. ☺

Колодец истории

Борис Григорьевич Тевлин (1931–2012) – хоровой дирижер, профессор (1981), заведующий кафедрой хорового дирижирования МГК имени П.И. Чайковского (1993–2007). Народный артист РФ (1995).

Б. Г. Тевлин родился 12 июля 1931 года в Саратове. В 1952 году закончил дирижерско-хоровое отделение Музыкального училища при Московской консерватории (кл. преп. Е.Н. Зверевой); в 1957 году – МГК имени П.И. Чайковского: как хоровой дирижер (класс профессора В.П. Мухина) и органист (класс профессора А.Ф. Гедике) В 1962 году закончил аспирантуру (руководитель – профессор А.В. Свешников). В 1959 году начал преподавать в Московской консерватории.

Профессиональная дирижерская деятельность с 1953 года связана с Хором студентов Московских вузов при Консерватории (с 1960 года – Московский хор молодежи и студентов при Всероссийском хоровом обществе), которым Борис Тевлин руководил в течение 40 лет. Хор завоевал ряд наград на международных конкурсах. Хор студентов московских вузов при Консерватории под руководством Тевлина исполнял сочинения И. С. Баха, Г. Генделя, В.А. Моцарта, Д. Палестрины, Дж. Гершвина, Д. Мийо, М. Березовского, Д. С. Бортнянского, С.С. Прокофьева, С.В. Рахманинова, С.А. Баласаняна, Р. Бойко, А. Пирумова, А. Локшина, Г.В. Свиридова, Вл. Агафонникова, В. Калистратова, Т. Корганова, М.



Парцхаладзе, Р.К. Щедрина; песни композиторов А.А. Бабаджаняна, В. Мурадели, А.И. Островского, Я.А. Френкеля, А.Н. Пахмутовой, С.С. Туликова, О.Б. Фельцмана, А.Г. Флярковского и многих других.

С 1979 по 1991 год возглавлял Хор студентов Московской консерватории. Под управлением Бориса Тевлина впервые в истории факультета началась широкая концертная деятельность хора как в СССР, так и за рубежом. В течение 12 лет коллектив ежегодно участвовал в музыкальных фестивалях «Московская осень», где впервые исполнил около 300 произведений для хора а-капелла. В числе авторов, премьерами сочинений которых дирижировал Б. Тевлин, были известные композиторы: Э.В. Денисов, Р. К. Щедрин, А. Г. Шнитке, К. Волков, В. Калистратов, М.Г. Коллонтай и др. В репертуар хора консерватории входили также крупные вокально-симфонические сочинения Баха, Бетховена, Генделя, Моцарта, Шуберта, Рахманинова, Прокофьева, Шостаковича.

В 1987 году основал ныне знаменитый Смешанный хор дирижеров-хормейстеров России, а в 1994 возглавил довольно неоднозначный Российско-американский хор.

В 1994 году профессор Борис Тевлин создал вышеупомянутый Камерный хор Московской консерватории, одним из главных направлений которого стало исполнение современной отечественной и зарубежной музыки.

С 2008 года возглавлял Государственный академический русский хор имени А. В. Свешникова.

В 2009 году хор был удостоен гранта Президента Российской Федерации.

Весомый вклад в отечественную историю камерного направления в нашем искусстве безусловно внес этот хор, о котором до сих пор не умолкают споры, вызывающий и восторги, и кривотолки... Даже до драк доходит – ну чем не показатель! Речь идет о коллективе, называемом Камерный хор Московской консерватории, созданном выдающимся дирижером и педагогом Борисом Григорьевичем Тевлиным, и возглавляемый ныне одним из его лучших учеников Александром Соловьевым.

Итак, Камерный хор. Первый показатель этого определения – небольшое количество певцов, обычно не более 40 человек, **НО!** Артист камерного хора – это певец, не только обладающий очень хорошим голосом и музыкальной подготовкой, но также и неплохо владеющий искусством ансамблевого пения. Без этого – никак!

Под знаком Струве, или «Обучение музыке – через хор!»

Наш нескучный исторический обзор был бы неполным без упоминания одного из столпов хорового дела нашей страны – **Георгия Александровича Струве** и созданной им первой, положившей начало новой форме музыкального образования, Детской хоровой студии «Пионерия».

История эта начинается в 1953 году, когда студент «Мерзляковки» (официально выражаясь – Музыкального училища при Московской государственной консерватории) Гоша Струве неожиданно для себя самого зачем-то организовал хор семилетней школы в поселке Вишняки Балашихинского района Московской области. Именно этот, авантюрно-интуитивно созданный хор, впоследствии и вырос в первую в СССР Детскую хоровую студию! Так родилась новая форма работы с детьми, впервые соединяющая в себе музыкальное образование, воспитание, просветительскую, досуговую и концертную деятельность – все вместе и, что называется, в одном флаконе.

Главная цель «Пионерии» – приобщение к музыке средствами хорового пения, открытие мира прекрасного как можно большему числу детей, так как, по мнению Струве, задачи

музыкального образования и воспитания человека составляют единое целое. Главный принцип – музыка для всех. В студию принимали и принимают детей без отбора, начиная с четырехлетнего возраста! Главное – желание научиться петь, а так называемые «хоровые ступеньки» (дошкольные группы, различные по возрасту, младший хор, средний хор, старший хор, а так же хор мальчиков) помогут этому желанию осуществиться.

В Детской хоровой студии ребята успешно обучаются игре на фортепиано, скрипке, флейте, домре, балалайке, гитаре, баяне и аккордеоне, знакомятся с мировой культурой на уроках музыкальной литературы, постигают основы музыкальной грамотности на уроках сольфеджио.

За несколько десятилетий студия воспитала более 10 тысяч учеников, более 600 выпускников стали профессиональными музыкантами. Пройдя путь от сельского хора до прославленного коллектива, имеющего многие почетные звания и награды, широко известного не только в нашей стране, но и за рубежом, студия стала методическим центром, где создаются и апробируются новые методики, проводятся областные конкурсы и фестивали, семинары и открытые уроки, творческие встречи и концерты. Отовсюду приезжают педагоги-музыканты учиться у «Пионерии». Продолжатели «Пионерии» – это сотни коллективов Москвы и Московской области, ближнего и дальнего зарубежья.

В репертуаре коллектива русская и зарубежная классика, русская духовная музыка, народные песни.

Народный артист России, академик, композитор, дирижер Георгий Александрович Струве благодаря своему таланту музыканта и организатора создал уникальное учебное заведение, способное приносить реальную помощь в благородном деле музыкального образования и просвещения. В «Пионерии», носящей теперь имя своего создателя, продолжают работать замечательные педагоги, которые были привлечены именитым маэстро. Здесь накоплен огромный опыт: как правильно работать с детьми, как прививать маленькому человечку добро и любовь, приобщая его к мировому наследию.

Колодец истории

*В историю можно попасть,
а можно влипнуть.
Г.А. Струве*

Георгий Александрович Струве (1932–2004) – композитор, хормейстер, дирижер, педагог и просветитель, общественный деятель, народный артист РСФСР (1991), основатель студийного движения в СССР, создатель уникальной системы массового обучения музыке и хоровому пению.

В 1950 году окончил школу музыкантских воспитанников Советской Армии в городе Уфе.

В 1952 году начал работу учителем пения в пос. Никольский Балашихинского района Московской области.

В 1953 году стал руководить школьным хором школы-семилетки пос. Вишняки.

В 1958 году закончил дирижерско-хоровое отделение музыкального училища при Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского.



В 1959 году на базе хора школы-семилетки пос. Вишняки создал первую в Советском Союзе детскую хоровую студию «Пионерия».

В 1964 году завершил учебу в Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского на теоретико-композиторском факультете по специальности «дирижирование» (класс профессора М. М. Багряновского).

В 1967 году там же окончил на правах аспирантуры класс композиции у профессора Д.Б. Кабалевского, будучи его любимым учеником.

С 1962 по 1987 год являлся художественным руководителем и главным дирижером Московской областной хоровой капеллы «Народный учитель», вел постоянно действующий семинар учителей музыки Московской области.

С 1973 по 1983 год возглавлял правление Хорового общества Московской области, был заместителем председателя Всероссийского хорового общества по делам детей и молодежи, председателем Комиссии по творчеству для детей и юношества Советского общества дружбы с зарубежными странами, позднее был заместителем председателя Всероссийского музыкального общества по работе с детьми и молодежью.

С 1975 года руководил постоянно действующим клубом «Камертон» при Союзе композиторов России и Всероссийском музыкальном обществе по проблемам музыкального воспитания и образования детей в стране и за рубежом.

Струве – выдающийся педагог, более полувека проработавший с детьми и воспитавший за эти годы более 10 тысяч учеников. Более 400 из них стали профессиональными музыкантами, многие из них заслуженные артисты, заслуженные работники образования, культуры, лауреаты международных, всесоюзных и всероссийских конкурсов. Многие из них продолжают дело Струве и работают с детьми.

Струве был учеником и верным продолжателем дела Д.Б. Кабалевского по всеобщему музыкальному воспитанию детей и молодежи. Он создал уникальную систему музыкального воспитания. Методика хорового сольфеджио Г.А. Струве стала одним из главных профессиональных ориентиров для педагогов, работающих в области музыкального воспитания, принята и утверждена Министерством образования для 1-4 классов.

Струве написал более 200 произведений, большей частью для детей и юношества. Его песни пели и продолжают петь дети России и других стран, многие из них («Моя Россия», «Школьный корабль», десятки других) стали классикой и входят в программы детских садов, общеобразовательных и музыкальных школ России и разных стран.

Коллектив «Пионерия» записал около 30 пластинок общим тиражом несколько сот тысяч экземпляров, сделал более 300 записей на Всесоюзном радио. Первой детской хоровой студии посвящены десятки телепередач.

Г.А. Струве создал саундтреки к нескольким художественным фильмам и многим телепрограммам. О нем и о его авторской методике сняты научно-популярные фильмы («Улитка в лабиринте», Леннаучфильм, 1978 год; «Здравствуй, школа», «Музыка для тебя», ряд передач из цикла «Очевидное – невероятное» и др.)

«Пионерия» объехала с концертами более 100 городов Советского Союза, представляла СССР в Бельгии, Болгарии, Венгрии, Италии, Германии, Голландии, Франции, Финляндии и других странах, выступала с лучшими оркестрами.

Струве был президентом Федерации детских и молодежных хоров России, а также главным хормейстером на многих фестивалях и крупнейших музыкальных форумах.

Им написаны книги по проблемам музыкального воспитания детей и молодежи, методические и репертуарные сборники, изданные общим тиражом более 1,5 млн экземпляров: «Музыка для всех» (1979 г.), «Школьный хор» (1981 г.), «Музыка для тебя» (1980 г.), «Хоровое сольфеджио» и др.

В 2007 году вышла книга воспоминаний Г.А. Струве «Судьба и музыка» (авторы-составители – Борис Тараканов, Антон Федоров, Екатерина Шарипова. Книга оснащена компакт-диском, на котором звучит голос Г.А. Струве, его произведения в исполнении «Пионери»).

Струве возглавлял и входил в состав жюри десятков крупнейших национальных и зарубежных конкурсов в Австрии, Германии, Италии, на Украине. Он провел более тысячи семинаров, мастер-классов и авторских концертов в сотнях городов и районов России и других странах (Австрия, Вьетнам, Германия, Индия, Италия, Франция, Южная Корея, Япония и др.).

Его именем назван ежегодный Международный детский хоровой конкурс-фестиваль «Артековские зори».

Церковные хоры – в авангарде культуры!

Интересную форму развития выбрали в наше время многие церковные хоровые коллективы. Их деятельность перестала ограничиваться исключительно богослужениями. Нет, литургии, всенощные, молебны, венчания, отпевания, акафисты и прочее, естественно, остались, но зато добавились русские народные песни, хоровая классика и авторские композиции различных светских тематик – все это исполняется уже на концертной эстраде, зачастую в сопровождении симфонического оркестра. Разумеется – по соответствующему благословению! Среди таких универсальных хоровых коллективов авторы с удовольствием отмечают:

- **Московский Синодальный хор** (<http://mossinodhor.ru>) (регент – **Алексей Пузаков**);
- **Праздничный мужской хор Свято-Данилова монастыря** (<http://danilovchoir.ru>) (регент – **Георгий Сафонов**);
- **Мужской хор Сретенского монастыря** (<http://www.bestchoir.ru>) (А чего мелочиться-то – бест он и в Африке бест... ☺) (регент – **Никон Жила**);
- **Мужской хор «Благовонница» Московского Заиконоспасского монастыря** (В разработке) (регент – **игумен Петр**);
- **Хор Храма Христа Спасителя** (<http://hxc.ru/ru/choir>) (регент – **Илья Толкачев**);
- **церковный хор «Анна» Троицкого собора г. Щелково Московской области** (<http://www.annachoir.narod.ru>). (регент – **Анна Медведева**);
- **Мужской хор «Богогласник» Свято-Успенского храма в Вешняках, город Москва** (<http://Богогласник.рф>) (регент – **Олег Василенко**).
- Авторы будут благодарны читателям за пополнение этого интересного списка хорами своих регионов в разделе «Хоровая энциклопедия» (<http://хор.referata.com>).

Учитывая хороший профессиональный уровень певчих, качественный показатель у этих хоров довольно высок. Удивляться не приходится – почти все дирхоры консерваторий и других высших музыкальных учебных заведений осели именно в церковных коллективах. В хоре «Благовонница» поют люди рангом не ниже заслуженных артистов, а знаменитый Мужской хор Сретенского монастыря на 90% состоит из выпускников Академии хорового искусства. Русская Православная Церковь и по наши дни остается крупнейшим работодателем для

выпускников дирижерско-хоровых отделений. Однако согласитесь – при таком колоссальном профессиональном потенциале ограничивать хор только богослужебными нуждами было бы недальновидно. Никто и не ограничивает.

Колодец истории

В 1859 году было создано Русское музыкальное общество (РМО) по инициативе видных музыкантов и меценатов во главе с А.Г. Рубинштейном. Цель РМО – «...Содействовать музыкальному образованию в России, развитию всех видов музыкального искусства и стимулировать наиболее талантливых российских музыкантов».

В 1869 г. императорская фамилия взяла на себя покровительство над обществом, и с того времени оно стало именоваться «Императорское русское музыкальное общество» (ИРМО).

Общество внесло неоценимый вклад в развитие русской культуры: открытие Петербургской и Московской консерваторий, музыкальных училищ, активизация филармонической жизни, создание широкой сети музыкальных классов для любителей музыки, интенсивная музыкально-издательская деятельность, благотворительная поддержка нуждающихся музыкантов...

В первой половине прошлого XIX столетия гениальный М.И. Глинка вызвал к жизни русскую национально-художественную музыку, а во второй половине того же столетия Императорское Русское Музыкальное Общество, взяв на себя трудную и сложную миссию культивирования России в музыкальном отношении, положило начало дальнейшего развития русской художественной музыки и содействовало настолько полному ее расцвету, что в настоящее время нашей родной русской музыке отдает должную дань уважения вся Европа, всего пятьдесят лет тому назад совершенно не предвидевшая этого. Достигло же Музыкальное Общество такого подъема музыкального развития в России, поставившего за полу столетие ее музыку на один уровень с европейской, путем своей концертной и музыкально-педагогической деятельности, распространяемой при содействии Отделений в 41 различных городах нашего обширного отечества».

А.И. Пузыревский.

*Императорское русское музыкальное общество
в первые 50 лет его деятельности». СПб, 1909*

Любительские хоры вчера, сегодня, далее – всегда!

Ведущее место в художественной самодеятельности занимает хоровое искусство. Это – аксиома. Уже в первые годы советской власти хоровому делу фактически был присвоен статус идеологического оружия и для его развития начали создаваться золотые условия. В 1929 году в здании уже упомянутой здесь варварски разоренной большевиками гулкой уютной синагоги на Большой Бронной (слава Богу, сейчас она уже возвращена верующим) был создан Центральный дом самодеятельного искусства: «...а чего – готовый акустический концертный зал с балконом и прилегающими помещениями!» Парадокс, но именно там закладывались и укреплялись организационные и методические основы новой хоровой самодеятельности.

В 1936 году в Москве с большой помпой была проведена Первая в истории страны Всесоюзная хоровая олимпиада, впервые обратившая внимание общественности на один из самых демократичных видов искусства – хор. В назначенное время участники этого действа празднично расселись в Большом театре. Большинство из них не было выдающимися дирижерами, многие вообще дирижерами не были, но съехались на халявное московское удовольствие, чего ж им было не рассесться-то. Среди

двадцати девяти участвовавших в смотре хоров наряду с профессиональными коллективами были представлены и самодеятельные, чтобы показать всем – дерзайте, вы тоже можете!

После этой сумбурной олимпиады число хоровых кружков и коллективов принялось стихийно расти. Попадались и совсем экзотические по названиям, как, например, Хор Наркомата маслостройно-жировой и парфюмерно-косметической промышленности (ничего смешного, был и такой!). И с этим надо было что-то делать. Возникла идея создания координационного методического центра в масштабах сразу всей страны, способного влиять на деятельность миллионов любителей, оказывать им творческую и организационную помощь. Напомним, речь шла о новом идеологическом оружии, а на подобные разработки молодая власть не скупилась! В 1936 году, на специальном заседании уже в Доме народного творчества (в девичестве – все та же бывшая синагога на Большой Бронной) хоровая художественная самодеятельность вдруг получила зеленую улицу.

Хоровое творчество особенно активизировалось в конце 50-х годов, когда государство окончательно вошло во вкус и предприняло целый ряд кардинальных мер, существенно укрепивших хоровую самодеятельность. **В 1958 году было принято гениальное решение об организации Всероссийского хорового общества с отделениями на местах.** Потом, в 80х годах, к сожалению, упраздненного, оставленного в виде невнятной Хоровой секции Всероссийского музыкального общества. В 2013 году наконец-то предприняты попытки к его возрождению, и дай-то Бог!

Вплоть до Октябрьской революции Русское музыкальное общество играло ведущую роль в музыкальной жизни России, но после революции, как водится, прекратило свое существование.

История ВХО

10 июня 1957 года на основании предложения Министерства культуры СССР, Союза композиторов РСФСР и персонального ходатайства А.Свешникова Совет министров РСФСР принял решение о создании Всероссийского хорового общества, сокращенно ВХО. Таким образом, спустя 40 лет деятельность музыкального общества возродилась, объединив профессиональных деятелей хорового искусства и любителей хорового пения.

30 июня 1959 года в Большом зале Московской консерватории состоялся Учредительный съезд Всероссийского хорового общества. Хоровые общества были открыты и в других республиках Советского Союза.

Председатели правления ВХО:

Александр Свешников (с 1959 года),

Анатолий Новиков (с 1964 года),

Александр Юрлов (с 1971 года),

Владислав Соколов (с 1974 года),

Николай Кутузов (с 1984 года).



Всероссийское хоровое общество оказало влияние на формирование культуры советского периода: массовые певческие праздники, певческие колонны, Всероссийский конкурс патриотической песни; повсеместное открытие детских хоровых студий, начиная с «Пионери» Георгия Струве. Членами Хорового общества были практически все профессиональные музыканты и многие любители музыки.

Первым председателем Всероссийского хорового общества (ВХО) в 1958 г. стал уже знакомый нам видный хоровой деятель А.В. Свешников – к тому времени уже Герой социалистического труда, народный артист СССР, лауреат Государственных премий СССР и РСФСР, профессор...

Главная задача этого общества состояла в том, чтобы всемерно способствовать развитию вокально-хоровой самодеятельности, повышать певческую культуру народа. Надо сказать, что ВХО с этим прекрасно справлялось.

Кадры решают всё!

Но вернемся в «мирное время». Словно грибы после дождя, начали открываться клубы, дома и дворцы культуры, приобретались музыкальные инструменты, учебные пособия, необходимое оборудование и т.п. Многие вузы организовывали в своих стенах хоры студентов и преподавателей. Для участников хоров шились костюмы и даже предоставлялись льготные путевки в санатории и дома отдыха! Для детских коллективов организовывались специальные летние пионерские лагеря, где дети могли не только отдохнуть, но и заниматься хоровым делом. Но главное – коллективы художественной самодеятельности получили возможность выступать в лучших концертных залах, а к руководству этими коллективами наконец-то стали привлекать хорошо подготовленных специалистов-профессионалов. Огромную роль во всем этом сыграли многочисленные, регулярно проводимые смотры и фестивали художественной самодеятельности: районные, городские, областные, зональные (не путать с хоровым творчеством заключенных!), всероссийские, всесоюзные!

В конце 50-х – начале 60-х годов на базе лучших самодеятельных хоров и ансамблей при активной поддержке государства возникла целая сеть любительских хоровых коллективов, любовно именуемая «наша хоровая мафия». Чуть позже для любительского хора было придумано еще и звание народного (по аналогии с народным артистом), что, конечно же, породило новую терминологическую путаницу.

Согласно историческому Положению о любительском хоровом и музыкальном коллективе, утвержденному специальным приказом Министерства культуры СССР, любительские хоры получили серьезную материальную основу для своего развития. В частности, коллективы, удостоившиеся звания народного, приобретали право на целый штат руководителей в составе: художественный руководитель, хормейстер, концертмейстер и даже балетмейстер! Последний, видимо, подразумевался для ансамблей песни и пляски. Таким образом, форма любительских хоровых коллективов была официально закреплена на государственном уровне и заявлена как *«высшая форма современной хоровой самодеятельности»*. Просим запомнить! ☺

Среди любителей все в этой жизни классифицировать стало принято выделять целый ряд разновидностей взрослых, детских и юношеских самодеятельных хоровых коллективов. Как то:

- академические хоры и капеллы;
- камерные хоры;
- вокально-хоровые ансамбли;
- народные и фольклорные хоры и ансамбли;
- оперные хоры (в контексте почти забытого ныне «Народного оперного театра»);
- ансамбли песни и пляски.

Однако у этой яркой медали была и обратная сторона. В то время Советском Союзе, с одной стороны, все захотели петь, но с другой – появился серьезный дефицит кадров. Музыкальные техникумы (позже их переименовали в музыкальные училища, сейчас они почему-то называются музыкальными колледжами) и консерватории не могли обеспечить нужного количества квалифицированных хормейстеров для самостоятельных хоров, плодящихся и размножающихся со скоростью *allegro assai*. Когда-то многочисленные церковно-регентские школы и курсы были, аккуратно выражаясь, упразднены. Для того чтобы в кратчайшие сроки изменить ситуацию, нужно было менять сам подход к музыкальному образованию и вводить трех-четырёхлетние экспресс-курсы обучения дирижеров-хоровиков на базе музыкальной школы (именно по такому принципу создавались культурно-просветительские училища).

Параллельно была разработана, возможно, первая в СССР система дистанционного обучения – **Заочный народный университет искусств (ЗНУИ)**, обучаться в котором «по переписке» мог кто угодно, достигший совершеннолетия. Для музыкального факультета этого заведения ведущими Мастерами Хора (Птица, Краснощеков, Баранов...) был разработан специальный «Заочный курс хороведения», где дистанционно и в доходчивой форме обучали теоретическим основам хорового дела, работе с хоровой партитурой, основам хоровой аранжировки... К счастью, ЗНУИ существует до сих пор и продолжает готовить специалистов одним из самых интересных и прогрессивных способов обучения (<http://www.znui.ru>).

Но жизнь менялась стремительно, и хоровое искусство менялось вместе с ней. В 1964 году было положено начало совершенно новой для всего мира формы высших учебных заведений – Институты культуры. Они осуществляли в том числе подготовку руководителей именно самостоятельных хоровых коллективов. И если раньше хоровая самостоятельность могла рассчитывать лишь на незначительное количество специалистов-хормейстеров с высшим образованием, то теперь хормейстеров для самостоятельности, помимо специальных музыкальных учебных заведений, готовили:

- 11 институтов (ныне университетов или академий) культуры, шуточно-дружески именуемых «Кулек» или «Институт культуры и отдыха»*;
- 66 колледжей культуры (бывших культурно-просветительских училищ), дружески именуемых уже «Полкулька».

* Консерватории, конечно же, сразу заревновали и тут же пустили в народ остроумно-обидную шутку: «Поступайте, дуры, в Институт культуры!»

Да, было... В советский период возникали хоровые коллективы, в существование которых в наше с вами время почти уже и не верят. Представьте себе **Мужской хор московских таксистов «Зеленый Огонек»**. Представили? С трудом? Немудрено – сегодня такое явление маловероятно. Но тогда это был совершенно реальный и довольно многочисленный любительский хор, качественный и сплоченный, имевший даже собственный значок-эмблему заводского производства, которые носили с особой гордостью. Эти раритетные значки ограниченного тиража сегодня реализуются на различных аукционах, как редкий артефакт.



Или, например, **Сводный мужской хор учащихся ПТУ города Москвы**. Тоже не получается? Обои руководила **Татьяна Николаевна Твердислова**. Таксисты и ПТУшники очень съедобно исполняли посильную классику («Ноченька» Рубинштейна, «Хор охотников» Вебера и т.п.), и вкус руководителя в выборе репертуара не подлежал обсуждению. А хор сотрудников Иркутского аэропорта, где пели пилоты и стюардессы?

Любительские хоры выступали с сольниками не только «для своих да наших», но и выезжали в другие города, а наиболее блатные (а не только лучшие, как принято было думать) гастролировали и за рубежом. Ведь не секрет, что сам статус выездного коллектива в те непростые годы был особой приманкой. Перед выездом в хор часто набивались профессиональные певцы, вплоть до заслуженных артистов. Это не считая одного-двух обязательных представителей КГБ, которых за глаза называли «третьими тенорами» и тихонько хихикали, потому что громко хихикать было опасно.

В репертуарном отношении тоже все было не очень радужно. Многие помнят, что в советский период программы хоровых концертов напоминали комплексный обед (сейчас это по-русски называется «бизнес-ланч»). Специальные нормативы, разработанные все тем же перелицованным из синагоги Домом народного творчества и утвержденные Министерством культуры СССР, на полном серьезе регулировали, сколько в процентах должно было быть в репертуаре хора из советско-патриотических песен, сколько из русской классики, а сколько – из западной. Русская духовная музыка – ни-ни. Латинское «Miserere» официально предпочиталось церковнославянскому «Помилуй мя, Боже...». Тогда еще не было политкорректности, но зато существовала дружба народов, так что в репертуар обязательно включались песни на языках народов союзных республик – среди которых попадались и настоящие шедевры, вроде грузинского «Сулико» в обработке Вано Гокиели (хотя говорят, именно за эту обработку его Сталин чуть не расстрелял – врут, наверное), и колоритные ритмические последовательности киргизской, казахской или узбекской музыки (что-то типа «Я-бы-ла-бы-тут – Я-бы-ла-бы-там – Я-бы-ла-бы-тут – Я-бы-ла-бы-там...»).

Программы для зарубежных гастролей даже в Народную республику Болгарию, которая и при СССР за границей-то не считалась (вспомните классическое «*Курица – не птица, Болгария – не заграница*»), утверждались не кем-нибудь, а специальной комиссией, зачастую состоявшей из профессиональных сволочей, посвятивших свою жизнь делу уничтожения любительских коллективов, поющих лучше, чем их собственные, и зарубивших им не один заграничный выезд. Порой пресловутый ОВИР было пройти проще, чем такую вот «творческую комиссию». Между прочим, многие ее члены ныне здравствуют и теперь казнят и милуют уже в творческих комиссиях различных фестивалей-конкурсов разной степени местечковости, тормозя многим коллективам вполне заслуженное лауреатство: «*Я ведь ваш хор не воспринимаю как художественную ценность. Я выискиваю интонационные огрехи, недотяжки по длительностям, проблемы с ансамблем, чтобы потом объективно отразить это в итоговых баллах за ваше выступление*». Масштаб, конечно, уже не тот, но, как видим, любимое дело живет и даже иногда побеждает.

А теперь методом случайного выбора мы упомянем некоторые хоровые коллективы Москвы, оставившие след в истории хорового дела.

С 1957 года особой популярностью пользовался **Академический молодежный хор при Центральном доме работников искусств (ЦДРИ)**. Организатором и руководителем этого хора была заслуженный работник культуры РСФСР **Е.А. Лобачева**. Очевидцы рассказывают, что звучание хора всегда отличалось большой эмоциональностью и выразительностью. Авторы полагают, что со строем и ансамблем у этого хора тоже было все в порядке – все-таки он был лауреатом нескольких вполне адекватных всероссийских конкурсов. К сожалению, на момент написания книги хоровые традиции ЦДРИ утрачены и хора там нет... Однако Лобачевой удалось так сплю-

тить коллектив, что участники Молодежного хора не расстанутся с хоровым пением более пятидесяти лет! В настоящее время они объединены в уже в хор ветеранов при Центральном доме медицинских работников, а руководит этим хором дочь Лобачевой Людмила Степчкова. *«Как молоды мы были...»*

Центральный дом медицинских работников старался не отставать от культурной жизни. Из журнала «Клуб» за 1936 год, №12, авторам стало известно, что в 1936 году Московский клуб медицинских работников уже существовал (но где он находился, там почему-то указано не было). В тот год клуб имел слабую художественную самодеятельность, выделялись лишь хоры. А именно: **Хор мединститута и... Народный хор психиатрической больницы им. Кащенко**. Авторы не шутят – так и написано!..

Многие годы хоровую жизнь столицы украшал **Московский дом культуры учителей**. Хором при этом славном заведении, уютно расположившемся в стенах одного из некогда популярных в Москве публичных домов (согласно бытующей легенде), руководил заслуженный артист РСФСР **А.Д. Кожевников**. Здесь, в основном, пели учителя музыкальных и общеобразовательных школ, и пели весьма неплохо. В репертуар коллектива входили (опять же «на минуточку») «Реквием» В.А. Моцарта и «Патетическая оратория» Г.В. Свиридова в полной ее версии. К сожалению, Кожевникова из Дома учителя грубо и некрасиво «ушли», хором после него руководили разные дирижеры, в том числе и Б.Г. Тевлин, но и их постигла та же неприятная участь. По смене дирижеров Московский дом культуры учителей, пожалуй, способен конкурировать с Капеллой им. Юрлова в ее лучшие годы. И это вполне объяснимо – когда штат хормейстеров довольно крупного и амбициозного коллектива сокращают до одного человека, а репетиционное помещение – до одного чулана, становится ясно: здесь хору, как искусству, ловить уже ничего. Судя по дискуссиям на хоровом разделе интернет-портала «Классика», указанном выше, среди хоровиков Московский дом культуры учителей давно пользуется славой «проклятого места». Безумно жаль...

Камерный женский хор «Московские зори» – весьма и весьма самобытный любительский коллектив – был основан в 80-х годах прошлого века дирижером и педагогом Музыкального училища им. Октябрьской революции (ныне – Институт музыки им. А. Шнитке) Александром Михайловичем Гофманом и почти сразу взял высокую исполнительскую планку. После ухода из жизни своего первого руководителя хор получил его имя – «Гофман-хор» (художественный руководитель и дирижер – яркая и зажигательная красавица Ольга Косибород). За годы своего существования хор завоевал сердца слушателей и у себя на родине, и за рубежом. Является лауреатом целой кучи мировых хоровых фестивалей и конкурсов. В Москве выступления хора проходили во множестве залов и для самой разной публики. Слушатели, музыкальные критики, многие известные дирижеры, с которыми посчастливилось выступать хору, отмечали его необычное звучание и удивительную эмоциональность. Замечательный русский тенор Иван Козловский написал: «Поистине ангельское пение». Такого не каждый хор удостаивался. Репертуар коллектива отличался красотой и разнообразием – более 200 произведений: это хоровые миниатюры и произведения крупной формы, народная песня и духовная музыка. Во время многочисленных гастролей хор принимал участие в церковных службах в лучших соборах Европы – Римский Капитолий и собор св. Вита в Праге, католические храмы в Кольмаре, Фрайбурге, Ористано, Палермо, Кракове, Страсбурге, Париже... В общем, дай Бог каждому!

Зарисовка в тему

«Давно это было. В начале девяностых моя подруга попала в хор, который готовился к гастролям по Европе, что по тем временам было величайшей редкостью. Хор был уже укомплектован, и реальных шансов попасть туда у меня не было. Но бывают же еще не-реальные шансы!»

Как-то на репетиции разъярившийся дирижер заявил, что ситуация катастрофическая, и он вынужден набрать пару человек хоть с улицы, но в первых альтках некому петь! (У дирижеров вечно «катастрофы» и вечно «некому петь».) Я немедленно выразила готовность быть тем самым человеком с улицы, коварно притворившись первым альтом, и на следующий день мне предстояло побывать на репетиции, а затем пройти прослушивание. В задачу также входило бегло петь по нотам текущий репертуар, поэтому я попросила у Анны нотки на ночь. Она, выдернув один листочек, сказала: «А это велено к завтрашнему выучить наизусть, он сказал, кто не выучит – на гастроли не поедет».

Я испугалась, конечно, и выучила, как оказалось, единственная из хора. Народ своего дирижера знал, любил и умело фильтровал информацию.

Так я очутилась в хоре, да к моей бесконечной радости через неделю была ссажена в свою нормальную партию – вторые альты.

Девушки, в основном его бывшие студентки, Александра Михайловича любили, некоторые боготворили, у них за спиной был большой пройденный путь длиной в десять лет – студенческая жизнь, концерты, гастроли, но и нас, новеньких, воронка его обаяния затягивала очень быстро.

Говорят, когда он вел у них студенческий хор, в порыве гнева швырял в аудиторию журналы, ручки и наручные часы, которые дирижеры обычно снимают во время работы и кладут на стол, и у девиц никогда не было проблемы, что подарить ему на день рождения, – они скидывались и покупали очередные часы. На мою долю таких грозностей уже не выпало. Он был из тех дирижеров, у которых перед выступлением все сыро-сыро, а на концерте волшебюно. Он обладал сильной харизмой как в жизни, так и в творчестве. Сейчас-то я точно могу сказать, что время, связанное с хором и гастролями, было одним из самых ярких впечатлений моей жизни.

Этот рассказ – об одном выступлении, поэтому я оставляю за кадром наши репетиции и первые гастроли, а перейду сразу к тем, когда мы поехали на фестивали в Германию и Италию, а главное – дать один концерт в храме на Капитолийском холме, до нас ни один российский хор в Риме не выступал.

Началась активная подготовка, скорое будущее казалось лучезарным и незыблемым, все было подчинено этой поездке, и вдруг, сначала робкими слухами, а потом неумолимой очевидностью в нашу жизнь вползло страшное известие, что у Александра Михайловича обнаружили рак. Врачи обещали ему пару месяцев жизни, проведя роковую черту в апреле, накануне гастролей, говорили, что ни о каком Риме не может быть и речи. Для него же – это ни о каких врачах не может быть речи, а в Рим он поедет. (Он вообще был упрямым. Если не путаю, юным надбавил себе годы и ушел на фронт, так кто же теперь мог остановить его перед какой-то поездкой?) Я тогда не могла вместить в голове, что болезнь может съесть живого, здорового на вид человека. Да, это рак, но бывает же, что врачи преувеличивают? Тем более он был таким сияющим и крепким, что нам казалось: уж кто-кто, но он-то обязательно справится.

Он стал резко сдавать и стремительно худеть. Иногда забывал только что сказанное, таял на глазах, превращаясь из энергичного мужчины в сухого узкого старика, но по-прежнему все свои силы вкладывал в репетиции. Вскоре, «на всякий случай», он стал готовить себе замену – двух певиц: одной предстояло выучить русский репертуар, другой – западный. Нет, то, что он останется, даже не обсуждалось, но если ему вдруг на концерте станет плохо, кто-то должен встать перед хором.

Он работал очень много, назначал дополнительные репетиции, натаскивая Валерию и Веру лично, как в прежние училищные времена, когда они были его студентками,

выставлял их работать с хором, давал нам петь вообще без дирижера, чтобы научить остро чувствовать друг друга. Он готовил нас к любым неожиданностям.

Все чаще и чаще на репетиции приходила его жена, и, чем ближе к роковому апрелю, тем неразлучнее становились они. О ней хочу рассказать отдельно.

На людях свою жену Иду Марковну он не только звал по имени-отчеству, но еще неизменно прибавлял «моя жена» – моя жена Ида Марковна. Произносилось это тепло и подчеркнуто почтительно, мы даже за глаза говорили: «Его-жена-Ида-Марковна сказала...». Относиться к ней полагалось с пиететом, но то уважение, с которым он упоминал о ней, действительно трогало. Их дочь говорила, что они едины в двух лицах, Ида Марковна была его главным советчиком, собеседником, частью души.

Эта история любви не была обычной: они приходились друг другу кузенами, и обе семьи, узнав о серьезных намерениях влюбленной пары, сделали все, чтобы отвести их друг от друга, но безуспешно. Тогда от них потребовали выдержать два года в разлуке, и если после этого они не переменят своего решения, то семьи смирятся с кровосмесительным браком. И это они выдержали и с тех пор не расставались. Красивая пара: он – заботливый, энергичный, харизматичный, и она – рассудительная красавица с царской статью и тяжелой косой, венцом уложенной на голове. Я знала их, когда им было около 65 лет – исчезла только коса, но все остальное осталось – та же острая потребность друг в друге.

К моменту поездки он стал совсем плох – серый, худой, иногда капризничал, как маленький. С нами в Италию полетела медсестра, которая всегда была рядом.

В начале полета он выглядел бодро, но в римском аэропорту упал, и его увезла скорая. Вернулся в инвалидном кресле, с которого уже не вставал. Шла вторая половина апреля, Рим буйствовал пасхальными каникулами и особым притоком туристов. В глаза бросалось неестественно большое количество влюбленных пар, они были везде – гуляли, сидели, лежали на траве и висели на памятниках, все вокруг безостановочно обнималось и целовалось. Как нам объяснили – это молодожены, которые недавно отыграли свадьбу, а в свадебное путешествие отправились только сейчас, – это очень популярное место для новобрачных разных стран – Рим на Пасху.

До нашего концерта оставалась пара дней, с утра до ночи мы ходили по городу и пытались успеть везде. По всему центру были расклеены афиши – Первый российский хор в Риме.

Накануне концерта мы попали к фонтану Треви. День медленно опрокидывался в сумерки, подкрашивая белый мрамор в розовато-янтарный цвет, на небольшой площади, до отказа набитой людьми, было тесно и шумно. Девчонки растворились в толпе, мы с подружкой случайно очутились недалеко от Александра Михайловича и Иды Марковны. Он сидел в своем кресле, укутанный пледом, она стояла рядом, поверх голов рассматривая фонтан, иногда что-то ему говорила. Кто там бывал, помнит, насколько сильна магия того места. И вдруг он заплакал, горько-горько и беззвучно. Слезы катились по пергаментным щекам, он сидел не шевелясь, но жена взглянула на него, видимо проверяя, все ли в порядке, и взметнулась:

— Что случилось?! Тебе плохо? – Ее взгляд запрыгал по толпе, отыскивая медсестру. Мы тоже всполошились и начали крутить головами, готовые броситься на поиски. Ида Марковна наклонилась: – Почему ты плачешь? Тебе больно?

Он помотал головой.

— А что?!

— Ты сегодня сказала мало слов любви.

Она охнула:

— Ну что ты! — Обняла его за голову и стала что-то говорить, говорить, раскачиваясь тихонечко, как укачивая. Так они и стояли долго-долго, одинокие в своем горе, посреди праздничной толпы, в центре вечного города.

Он был уже совсем высохший и маленький, особенно на фоне статной и сильной Иды Марковны, что на минуту мне показалось, что она сейчас выпрямится, поднимет его на руки, как захворавшего сына, и понесет отсюда, подальше от людей, навстречу воспаленному солнцу, и будет идти, нашептывая одним им известные слова, и будет их много, очень много, и не кончится этот нежный поток, и заснет он, успокоенный, на ее плече.

На следующий день на репетиции ему стало совсем плохо. Он пропускал вступления и забывал снимать, его долгие замедления были неожиданны и тянули жилы. Если кто-то пытался петь «как надо», он начинал кричать, сердиться, ему делалось хуже, все оставалось. Ида Марковна предлагала ему дать девочкам-дирижеркам попробовать, он сердился и упорствовал, что сам. После репетиции его все-таки увезли и позже сообщили, что они трое уже в аэропорту и вылетают в Москву.

Мы собрались распеться перед концертом — хор лихорадило, дирижерки тихо истерили (не от предстоящего дебюта: они были любимицами Александра Михайловича с давних лет и сами любили его не меньше. В тот момент им было трудно не то что сконцентрироваться, а вообще разговаривать, одна все время ходила зареванная). Они нас распели, и, всунутые в привычную колею работы и мобилизовавшись перед выступлением, мы собрались и немного пришли в себя. Репетиция спасительно подсунула нам иллюзию цели — мы должны быть готовы к концерту.

Объявили готовность к выходу, мы пошли в холл ждать, пока доиграет оркестр, который выступал в первом отделении. Мы стояли, молодые, красивые, одна к одной, в черном бархате, стройные, как античные колонны, многие покрашены ярче обычного, чтобы скрыть заплаканные глаза. Страшно, но мы готовы, через несколько минут наш выход.

И тут в конце холла показалась Ида Марковна. Она катила коляску, а в ней — Александр Михайлович в концертном костюме. Мы оцепенели.

— Девочки! — прошелестел он. — Девочки мои, я не мог улететь, я буду дирижировать... Вы распеть?

— Да.

— Тогда давайте пройдемся по программе.

Мы попробовали несколько фрагментов, но было ужасно неудобно и непонятно — как петь? Жест зависал и замирал, мы тянули, тянули неестественно долго, он сердился — почему мы не сняли? Он ведь показал снять.

Или он не показывал промежуточного вступления, девицы привычно вступали, он останавливал — почему вы вступили? Или он складывал руки на коленях, мы останавливались — где звук, разве я снял?!

По хору пошел шепот — что делать? Как реагировать? Он как раз опять застыл, и звук, повисев, неуверенно исчез, и тут его прорвало:

— Почему вы сняли?! Разве вы не видите, что я прошу держать?! Или вы думаете, что я выжил из ума? — Он зашелся кашлем, несколько девчонок подбежали к нему успокаивать, но становилось только хуже. — Или вы думаете, что я уже умер? Вы уже похоронили меня, да? Я еще живой!

Он кашлял и уже не мог остановиться, его колотило изнутри, он хватался за голову, Ида Марковна быстро увезла его, девицы начали ругаться между собой, и вдруг:

— Замолчите! Хватит! — крикнула одна, перекрывая всех. — Значит так: всем смотреть на дирижера! Петь четко по руке, что бы он ни показывал!

— А если он забудет или перепутает? А мало ли?

— Повторяю для особо ответственных: ваше дело – петь по руке!

— Это ж позориться...

— Да плевать! – Она начала срываться, как загнанная в угол собака. – Плевать на этот зал, на весь этот концерт, вы что, не видите – он умирает?! И это последнее, что мы можем для него сделать! – Ее подбородок задрожал. Она собралась и отчеканила: – Мы будем петь этот концерт – для него. ДЛЯ НЕГО. Главное, чтобы он был доволен. Остальным зрителям придется потерпеть, ничего страшного, это не последний их концерт.

Мы молчали. «Синьорине, ваш выход!» Мы не шевелились. «Ваш выход!»

Лерка очнулась:

— Первый ряд, идите!

— Так а куда нам идти, а что будет? А Александр Михайлович? А он где? А Вера где?

— Идите, идите! Пока вы выйдете, может, он подойдет. Идите уже, идите!

Хор разворачивающимся питоном стал вытекать в зал. Когда первые девушки уже стояли на своих местах, на другом конце хвоста еще лихорадочно решали, куда деваться дирижеркам: на свое место или пристроиться в конце хвоста на случай, если хор останется без дирижера.

Желающих послушать экзотический хор оказалось больше, чем могло уместиться в соборе. Люди были везде – громоздились друг на друге, стояли во всех проходах, висели на колоннах, сидели на полу. Это не был концертный зал, поэтому мы стояли на одном уровне со зрителями. Персонал храма расчищал от людей центральный проход, объясняя, что это место сейчас нужно для дирижера, тянулось время, а мы так и не знали – выйдет дирижер или нет, в каком он состоянии, и вообще – в Риме или уже в аэропорту.

Наконец, появился ведущий, представил нас и объяснил, что в соборе очень много людей и слишком душно, что петь очень тяжело, поэтому, чтобы не растягивать время, пожалуйста, не нужно аплодировать – это отнимет время и силы, и по этой же причине хор не будет бисировать, спасибо за понимание.

И вывели дирижера. Ассистент, кативший коляску, провез ее между рядов и поставил достаточно далеко от хора, чтобы нам было видно. Я не помню, действительно ли в зале было душно, но дышать сразу стало нечем.

Он устало смотрел на хор, и казалось, что не будет дирижировать, а просто хочет посидеть и посмотреть на нас, наконец-то притихших. Привычная концертная бабочка выглядела большой и тяжелой на иссохшей шее.

Наконец он медленно поднял руку и замер. Воля пятидесяти человек сконцентрировалась на кончике его пальцев, как на острие иглы. Он еле заметно качнул кистью – и время остановилось, пропустив вперед музыку, которая несмело стала расправлять свои затекившие крылья, чтобы, окрепнув, унести за собой к куполу храма: «Miserere mei Deus...»

Петь было очень тяжело. Жест был настолько слабый, что предельно напрягшееся зрение отвергало все, что могло отвлечь, и через какое-то время для меня уже не существовало ни храма, ни публики, ни хора, как будто я находилась в абсолютной темноте, в холодном черном космосе, в длинном тоннеле, в конце которого был слабый свет и руки дирижера, и каждой своей наэлектризованной клеткой я стремилась туда, на свет, боясь, что если ошибусь или оторвусь от жеста, то свет потухнет, прервется связь, и я останусь одна в этой темноте.

Ощущение одиночества обостряло то, что я не чувствовала хора, точнее, не слышала привычных деталей: ни дыхания соседки, ни промахов вторых сопран, ни нежных колокольчиков первых, хор казался монолитным, перешел в грудной регистр, а первые сопрано звучали еще хрустальней.

Состояние холода усиливалось безмолвием публики. Мы молча шли вперед в этом ирреальном пространстве, переходя от одного произведения к другому, а в паузы было еще

страшнее, взгляд впивался в дирижера – будет ли следующий номер или все, руки остаются безвольно лежать на коленях?

Но он поднимал руку, кисть вздрагивала в аффтакте, и мы шли дальше.

Мы пели, и вдруг соседка (мы стоим с краю) тихонько толкнула меня локтем и кивком показала на хор: смотри. Я подняла взгляд... Они плакали. Я испуганно дернулась назад, но тут же вернулась, не в состоянии отвести глаз: они плакали. Плакали, судя по всему, давно – слезы сплошным потоком заливали щеки, их никто не вытирал, чтобы не привлечь внимания. Ком в горле не давал дальше петь, я перевела взгляд на зрителей в первых рядах: они все поняли, и я почувствовала горячую волну сострадания, идущую от них. И тут мне стало так остро стыдно, что я уже столько времени стою тут, как деревянная кукла, стараясь ювелирно точно выполнить свою работу, переживая за исполнение, а хор-то поет совсем о другом!

И я запела, но запела теперь по-другому – для него. И постепенно, как вода, вытекло напряжение из тела, и прекратилась гонка за жестом, я просто пела любимую музыку – ему, ему – моему единственному зрителю и бесконечно дорогому человеку, которому хотелось говорить и говорить, и сказать много, много слов любви и утешения, и уже невозможно было сдержать слез...

Я больше никогда его не видела – их увезли в аэропорт сразу, когда мы еще пели мессу с оркестром. Те, кто потом слышал запись этого концерта, говорят, что это было лучшее наше выступление.

Недели две мы поколесили по итальянским фестивалям и вернулись домой.

Сразу с самолета его дочь, Вера и Лерка поехали в больницу, повезли ему наши награды, подарки, записи выступлений. Врачи не пустили бы их, но, зная, как он ждет дочь, боясь умереть до ее приезда, разрешили им войти ненадолго. Но какое там ненадолго, он радовался и требовал, чтобы они рассказывали и рассказывали, они не могли наговориться.

Под утро девицы ушли, и он тихо умер.

...когда порой я его вспоминаю, то чаще всего всплывают в памяти не головокружительные гастролы и не яркая творческая жизнь, щедро подаренная его рукой, а тот тихий упрек:

Ты сказала мало слов любви...

Лада Исупова. Из книги «Мастер-класс.
Записки концертмейстера балета» (АСТ, 2013)

Как выразилась в одной из повестей наша любимая Дина Рубина (цитируем по памяти, она разрешила): «Ну! А теперь покажите нам: где тот Шекспир и кому он нужен!».

Но если уж мы заговорили о женских хоровых коллективах, то нельзя не остановиться еще на одном из них. Если говорить об эмоциональной оценке, – это феноменально. Если вспомнить об официальной классификации, – это любительский хор профессионального уровня.

Камерный женский хор «Озарение» под управлением Ольги Буровой. В этом творческом коллективе культивируется научный подход к русским и европейским традициям именно женского хора и бережное их сохранение. Эта странная для нашего времени творческая концепция дает

очень интересные и неожиданные результаты – чистый, сочный, узнаваемый звук* в сочетании с мастерством подачи, филигранной техникой и незашоренной репертуарной политикой*. Многие композиторы для этого хора пишут специально, и считают за честь, что их сочинения впервые исполнил именно хор «Озарение» (<http://www.ozarenie-choir.com/>). Не говоря уже о том, что и руководитель, и девушки все как на подбор – загляденье! Уж поверьте авторам. ☺

* Одна дивная одесская почитательница этого хора, дама колоритная, ибо родилась на Молдаванке, приезжая специально на его концерты в Москву, любит говорить: «Ох и **сочный** звук! Ну до какой же степени **сочный** звук, *поклонницы* вы мои ненаглядные!» ☺

Академический хор Банка России (да-да, того самого пресловутого ЦБ РФ, ежедневно определяющего для нас с вами курс доллара и евро к рублю!) был создан в 2000 году по инициативе одного из авторов этой книги. С первых же дней коллектив возглавила талантливая хормейстер и одаренная камерная певица **Анна Хабарова**. Хор не ограничивает себя ни репертуарно, ни жанрово, что не может не радовать как слушателя, так и руководство Банка России.

Не только учеба!

Ректоры многих вузов и ссузов вдруг осознали: иметь в своем учебном заведении хоровой коллектив студентов и преподавателей – дело хоть и хлопотное, но полезное и благодарное. Одновременно убивается несколько жирных зайцев:

- престиж;
- проблема избытка досуга студентов;
- колоссальный пиар для данного учебного заведения.

Список может быть дополнен самим читателем.

Любительские хоровые коллективы при различных учебных заведениях (высших, средних специальных...) – отдельное и самостоятельное направление хорового искусства. Оно уже само по себе достойно докторской диссертации, и не одной. Но у авторов этой книги несколько иная задача, поэтому не пугайтесь – скучно не будет. ☺

Старейшим любительским хоровым коллективом при высшем учебном заведении принято считать уже упомянутый здесь **Академический хор Московского государственного университета** (<http://choir.msu.ru>), созданный в начале 70-х годов XVIII столетия. Дата красивая, но, как мы понимаем, несколько условная. Переживая времена естественных подъемов и спадов, этот замечательный коллектив сегодня ведет активную деятельность, причем на ведущих концертных площадках и по праву считается одним из лучших любительских хоров профессионального уровня. Руководит им яркий музыкант, большой друг авторов – **Мирза Аскеров**.

Камерный хор «Gaudeamus» МГТУ им. Баумана (<http://gaudeamus.bmstu.ru>), его бессменным руководителем является **Владимир Живов**.

Мужской хор МИФИ (<http://www.choirmephi.ru>) давно и по праву называют Неизреченным Чудом. Руководит этим Чудом **Надежда Малявина**.

Камерный хор МИТХТ (<http://www.hoog.ru>) под управлением самобытного дирижера **Ивана Самойлова** – коллектив не только качественный и преданный делу, но и смелый в своих репертуарных и проектных решениях.

Так держать! ☺

Не так давно созданный **Академический хор МФТИ** (<http://www.mipt-chorus.ru>; <http://capella-mipt.ucoz.ru>) или, как его еще называют, **Хор физтеха**, руководимый **Александрой Лузановой**, – коллектив незакомплексованный и оригинальный, с чистым кружевным звуком, интенсивной вокальной работой и интересным репертуаром.

Мужской хор «Славяне» выбивается из ряда любительских хоровых коллективов при учебных заведениях, что называется – вон. Он был создан **Людмилой Смирновой** при... Московском педагогическом колледже №5. Мужской хор в исконно девичьем учебном заведении?? Тем не менее вот уже десять лет на многих концертах звучат слова: «Выступает мужской хор «Славяне!» (<http://college5.msk.ru>) «. Прекрасный пример для многих ссузов!

Об **Академическом большом хоре РГГУ**, созданном и руководимом авторами этой книги, можно прочитать на официальном сайте <http://hor.tarakanov.net>.

Рассказ о хорах 90-х годов прошлого века – это одновременно экскурс в прошлое (как же – разрешили русскую духовную музыку, а Церковь и духовенство вывели из негласного реестра врагов народа!) и знакомство с хоровым будущим, которое, несмотря на все усилия новой власти, все-таки наступило. Интересно, что все мало-мальски значимые хоровые коллективы последних лет следуют идее «хор как эмоциональный опыт» и часто соревнуются между собой в том, кто сделает этот опыт более насыщенными. Руководители видят одну из своих задач еще и в том, чтобы создать в хоре определенную философию, уникальный микромир, откуда никому не захочется уходить. В хоре МГУ это высокое качество, разнообразные гастролы и престижные сцены, плюс выезды несколько раз в год на базу отдыха. В хоре РГГУ это уникальные профессиональные проекты на ведущих концертных площадках с лучшими оркестрами мира и звездами мировой оперной сцены (а зачем мелочиться?), ежегодные пасхальные службы каждый раз в новой стране мира и неповторимые хоровые лагеря на побережьях Турции.

Традиции этих хоров – наглядное опровержение привычного суждения о том, что хоровое пение – это скучно. Их небанальный подход к хоровой жизни приходится по душе самым разным натурам.

Дорогие друзья! В этом месте книги авторы столкнулись с дилеммой – продолжать описывать ныне здравствующие хоровые коллективы или предоставить это читателю? Мы решили пойти по второму пути, чтобы никого не обидеть, особенно другие регионы России и страны СНГ. Специально для вас на сайте Объединенного хорового движения (кто не запомнил – <http://www.choral-union.ru>) мы создали раздел «Хоровая энциклопедия», где вы можете подробно рассказать о любом хоровом коллективе, выложить фото, аудио- и видеозаписи, дать ссылку на его официальный сайт... Авторам будет особенно приятно, если читатель расскажет именно о своем хоре, где он подвизается как дирижер, хормейстер или певец.

Помните, что теперь историю хорового дела в России творите именно вы!
Значит, именно вам писать продолжение исторического раздела этой книги.

Итак, от истории перейдем к технологическому разделу – «А как оно там все устроено?» Постараемся не перегружать нашу книгу сведениями, хорошо известными читателю с музыкально-школьной скамьи, а попробуем вкратце осветить основополагающие разделы, останавливаясь на особенностях применения хоровой теории в хоровой практике. Примером нам послужило «Регентское дело» Евгения Кустовского – небольшая, легко читающаяся книга, все в ней по делу, без занудства и затянутости.

Авторам данной книги эта традиция наиболее близка. ☺

ТЕХНОЛОГИЯ ЖАНРА

Хор – это прообраз идеального общества, основанного на едином устремлении и слаженном дыхании, общества, в котором важно услышать другого, прислушаться друг к другу, общества, в котором индивидуальность не подавляется, но раскрывается в полной мере.

Н.М. Данилин

Немецкий композитор, скрипач и дирижер с трогательной фамилией Пизендель* писал: «Все учения о хоре верны в целом, но ни одно из них не верно в частности». Перелопатив уйму материалов по хороведению, невольно начинаешь понимать, что маэстро в этом отношении почти не ошибался. Читайте дальше и судите сами. | * Иоанн Георг, 1685-1755

Формула хора

Так что же такое хор?

Толковый словарь живого великорусского языка Владимира Даля сообщает:

ХОР м. лат. собрание певчих, для согласного пенья. Мужеский, женский, смешанный хор. Собрание подобранных музыкантов, для совместной музыки. Самое исполнеье голосами, музыка на полное число голосов. Плохой хоришка. Хорища в 300 голосов. Твой хор горланит вздор, Крылов. Хорное, хоровое пенье, дружное, совместное. Хорист м. -тка ж. участник в хоре, противополо. солист. Хорал м. духовная, хвалебная хоровая песнь.

Ну что же... Если большой хор – то хорища. Если маленький и плохой – то хоришка. Все логично. Спасибо, хоть не хорек...

Малый энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона деликатно уточняет:

Хор, греч. 1) в древнегреч. сцене группа в 15–24 чел., занимавшая опред. место (оркестр), принимал участие в представл. пением и пляской; 2) собрание лиц, поющих музыку (Гениально!!! Прим. авт.): мужск. (из одних мужчин), жен. (из одних женщин) и смешанный (о детском хоре – ни слова... Прим. авт.)

Словарь по общественным наукам более развернут (кстати, какая связь между хором и общественными науками? Вы не знаете? Мы тоже, какое совпадение... ☺)

Хор (нем .Chor, от греч. Choros – толпа) – собрание лиц, поющих музыку. (Опять гениально!!! Прим. Авт.)

Различают:

- мужской хор, состоящий из одних мужчин;
- женский хор, состоящий из одних женщин; и
- смешанный хор.

(Обратите внимание – детей снова обидели... Прим. авт.).

Обычно участники хора разделены на несколько групп (на сопрано, на альты, на тенора и на басы).

Согласитесь, насчет толпы это определение оказалось гораздо ближе к истине, нежели насчет «...лиц, поющих музыку».

Универсальная энциклопедия лаконична:

ХОР (греч. *choros*):

- 1) *певческий коллектив (от 12 человек; женский, мужской, детский (ну наконец-то сподобились! – прим. авторов) или смешанный).*
- 2) *Музыкальное произведение для хорового исполнения.*
- 3) *В древнегреческом театре обязательный коллективный участник, собирательное действующее лицо спектакля. Используется и в современном театре.*

Википедия – свободная энциклопедия – подошла к вопросу творчески:

Хор (др.-греч. ☺ толпа) – хоровой коллектив, певческий коллектив, музыкальный ансамбль (Э-э... Гм. Ну ладно. – Прим. авт.), состоящий из певцов (хористов, артистов хора); совместное звучание человеческих голосов.

Хор отличается от вокального ансамбля (вокального трио, квартета, квинтета и т. д.) наличием как минимум двух (по П. Чеснокову, трех) или более человек, исполняющих одну и ту же партию.

Непонятно, почему «музыкальный ансамбль» из первой части определения противопоставляется ансамблю вокальному. Или вокальный ансамбль музыкальным уже не является?

Совсем уж шедевральные определения иногда дает бюрократическая литература. Полюбуйтесь:

«Хор – совокупный субъект художественно-исполнительского процесса».

«Автора на сцену!», – скажете вы и будете совершенно правы. Извольте встречать! Перед вами Государственный образовательный стандарт высшего профессионального образования. Направление 540700 (050600) «Художественное образование». Утвержден заместителем министра образования и науки Российской Федерации А.Г. Свиначенко. Авторы подумали, что в Минобразе ведь тоже люди работают, и там, конечно, не боги горшки обжигают: «...но чтоб настолько – не боги, и до такой степени – горшки??..» (© Дина Рубина, «Камера наезжает»).

Или вот, например:

ХОР, один из наиболее многоводных притоков Уссури, в которую впадает справа на расстоянии 65 км от устья (Хабаровский край). Берет начало в отрогах Сихотэ-Алиня. Длина 453 км, пл. водосбора 24,7 тыс. км, сред. расход воды вблизи устья 387 м/с, макс. 5350 м/с. Ок. 75 % годового стока проходит в июне–ноябре. В течение года наблюдается до 10 дождевых паводков, раз в 9-10 лет катастрофические наводнения. Ледостав с начала ноября до конца марта. Местное суд-во до 200 км от устья. Сплав леса.

М-да... Авторы живо представляют себе это определение хора на экзамене по хороведению. ☺

Детсадовский и младшешкольный фольклор тоже не остался в стороне и еще в незапамятные советские времена породил на нашу с вами тему вечнозеленую двусмысленную загадку: «...Из трех букв состоит, на «Х» начинается...»

Как видите, различные определения хора в основном не противоречат одно другому (кроме, пожалуй, предпоследнего ☺) и в то же время не дают достаточно полного толкования.

А что же по этому поводу говорят Мастера Хора?

Павел Григорьевич Чесноков утверждает:

«Хор – это такое собрание поющих, в звучности которого есть строго уравновешенный ансамбль, точно выверенный строй и художественные, отчетливо выработанные нюансы»

Профессор Борис Владимирович Баранов не спорит с «ПалГригоричем», но в свойственной ему манере уточняет (приводим с сохранением авторского стиля, синтаксиса и орфографии):

«Хор – это, в первую очередь, коллектив людей, а вернее – коллектив певцов. Но коллективы певцов бывают разные по численности. Следовательно, в понятие „ хор “ нужно включить и этот компонент, определив минимальное количество его участников. Помимо этого хор – певческий коллектив, решающий общую задачу художественного исполнительства. Решение этой задачи осуществляется в процессе исполнения хорового репертуара. Важным компонентом является и то, что решение поставленной перед коллективом певцов художественно-исполнительской задачи невозможно без руководителя. Учитывая все эти компоненты, можно сформулировать определение хора: Хором называется коллектив певцов (не менее 12–16 человек), организованных руководителем для совместного решения художественно-исполнительских задач в процессе исполнения хоровых сочинений».

А. И. Анисимов в своей невообразимо заумной книге «Дирижер-хормейстер» предлагает расширить понятие хора, данное П.Г. Чесноковым, и рассматривать хор как «...объединение людей, определенную психологически-единую вокальную организацию различных по качеству голосов и музыкальной одаренности участников ее, но обязательно объединенных определенным организационно-творческими принципами, творческим отношением к музыке и своему певческому делу. Хор – это не просто коллектив поющих, а живой творческий организм. Он обладает особенностями, порожденными самой природой поющего человека».

Если кто-нибудь может, не дрогнув, заявить, что понял все вышесказанное с первого захода, то мы его с этим поздравляем. То, что в литературе по хороведению полно подобных заумных выражений и наукообразных констант, объясняется элементарно – большинству этих хороведов (извините за выражение) просто неохота делиться собственным счастьем управления хором со всеми остальными, вот и пытаются отбить интерес еще на стадии теории. Шутка.☺

И все-таки, согласитесь, читая конец подобного определения, уже успеваешь забыть начало. А вернувшись к началу, забываешь, о чем вообще идет речь. Хотя идея в определении маэстро Анисимова заложена верная и в общем-то рабочая. Правильная идея. Вот только выразить бы ее человеческим языком...

Не знаем как вам, но нам наиболее симпатична формула Павла Григорьевича Чеснокова – пожалуй, наиболее известная из всех существующих. Благодаря ей человечество получило Определение хоровой звучности (помните – ансамбль+строй+нюансы?), впервые выраженное адекватно и в одном предложении. А также понятие «собрание поющих», широко используемое для обозначения хора, поющего из рук вон плохо (Как там? «Хоришка»? Ау, господин Даль!..).

Как мы видим из всего этого набора противоречивых объяснений, точного определения хора человечество пока так и не вывело. Да и вряд ли выведет – чудо хора невозможно вписать в рамки стандартизированной формулировки. Как ни старайся. Однако парадокс состоит в том, что на экзаменах по хороведению от нас с вами требуют не столько осознания и понимания чуда, сколько его четких определений. Методом научной компиляции авторы вывели то, что с некоторыми натяжками можно назвать так:

Определение хора для декларации на экзаменах:

Если IQ принимающего педагога приближается хотя бы к среднестатистическому показателю, а лично к вам нет предвзятого отношения, то вас поймут совершенно правильно и вряд ли захотят вами сказанное опровергать.

Итак, судя по ключевым фразам в различных определениях:

Хор – это организованный для совместного исполнения вокальных сочинений коллектив певцов (не менее 12 человек; женский, мужской, детский или смешанный), в звучности которого есть строго уравновешенный ансамбль, точно выверенный строй и художественные, отчетливо выработанные нюансы

Как видим, ансамбль, строй и нюансы образуют то, что принято называть «Тремя Китами (сиречь элементами) хоровой звучности».

Давайте попробуем разобраться с каждым из Китов, что называется, в розницу.

Путеводитель по хору

Что такое ансамбль?

Ансамбль (ensemble) – французское слово. Буквально означает – сразу и вместе. Все верно. Но главное значение этого слова в нашем с вами случае все-таки – слитно и уравновешенно. Потому что можно, конечно, запеть всем сразу и вместе, но вот слушать это на трезвую голову решительно тяжело. Голоса торчат кто куда горазд, а кто-нибудь один особенно старательный надсадно тужится, пытаясь достать неудобную ноту. Напоминает «Спи, моя радость, усни...» в коллективном исполнении героев кинофильма «Гараж». Помните? Итак, давайте для начала остановимся на том, что в контексте хоровой звучности понятие «ансамбль» обозначает звучание слитное и уравновешенное. Договорились? Прекрасно! Потому что этот постулат позволит нам с вами вникнуть в более скучное, но при этом полное и, так сказать, «гостированное» определение.

Понятие «ансамбль»

обозначает звучание слитное и уравновешенное

Ансамбль в хоровом искусстве означает уравновешенное звучание всего хора, хоровых партий и голосов отдельных певцов, полный технический и творческий контакт и единство между идейно-художественным содержанием партитуры и исполнительской идеей дирижера.

Вот так. Будем считать, что с базовым определением хорового ансамбля мы с вами разобрались. Однако в большинстве учений о хоре ансамбль принято подразделять также на частный и общий.

Частным называют этот ансамбль отнюдь не потому, что он приватизирован каким-нибудь частным лицом. Отнюдь. А потому, что принадлежит он ЧАСТИ хора – в нашем случае отдельной хоровой партии.

В идеале, при хорошем частном ансамбле обычно не слышно отдельных певцов – звучит как бы монолит, скала! В этом волшебном монолите партия, объединенная частным ансамблем, уравновешивается в силе звука с другими партиями хора. Это и создает уже изученное нами равномерное, уравновешенное звучание всех хоровых партий. Таким образом достигается общий ансамбль хора, что собственно и составляет элемент хоровой звучности, называемый гордо – ансамбль!

Формы ансамбля

Традиции и здоровый консерватизм породили следующие идеи о формах хорового ансамбля:

Частный – ансамбль отдельной хоровой партии, о нем мы с вами уже поговорили.

Половинный – подозрительный термин, подразумевающий ансамбль однородных (обычно по половому признаку) хоровых групп – только мужской или только женской (или детской, кому как повезет).

Неполный – ансамбль разнородных хоровых групп, например, между альтами и басами. Термин, притянутый за уши, но что делать...

Полный или общий хоровой ансамбль – идеальное сочетание всего и сразу. Мечта любого хора и любого дирижера. К великому сожалению, этот зверь уже давно занесен в Красную книгу. Однако отдельные экземпляры еще встречаются – как в профессиональном искусстве (увы – все реже), так и в любительском (как ни странно – все чаще).

В принципе, чтобы лучше запомнилось, все это можно представить и так:

Шпаргалка	
Частный ансамбль	ансамбль отдельной хоровой партии
Половинный ансамбль	ансамбль однородных в гендерном отношении хоровых групп (например, теноров и басов)
Неполный ансамбль	ансамбль разнородных хоровых групп (например, альтов и басов)
Полный или общий ансамбль	ансамбль всего и сразу

Удобно, правда?

Ансамбль и его зависимости от фактурного изложения партитуры

Да, представьте себе, такое тоже бывает. Ансамбль хора часто зависит от того, что намудрил в партитуре очередной гениальный композитор.

Поэтому принято различать ансамбли:

- унисонный или унисонно-октавный;
- гомофонного типа;
- полифонического или смешанного типа;
- мелодико-гармонический.

Не волнуйтесь, чуть ниже мы расскажем о каждом из них, ну а пока – специальная вставка.

Ансамбль и его зависимость от тесситурных условий

Иногда такой ансамбль называют естественным или искусственным.

Тоже подозрительная терминология, согласитесь. Но все дело в том, что ансамбль хора и правда во многом зависит от тесситурных условий, в которых находится та или другая партия.

Для тех, кто пока не в курсе, научнообразное определение из официального учебного пособия:

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

Проще говоря, тесситура – это звуковысотность данного произведения «от и до» по отношению к диапазонам хоровых голосов. Средняя тесситура – та, в которой среднестатистическому хору вполне комфортно.

Как видите, ничего сложного.

Тесситура – это звуковысотность данного произведения «от и до» по отношению к диапазонам хоровых голосов. Средняя тесситура – та, в которой среднестатистическому хору вполне комфортно

Давайте простим общепринятым учебникам их клиническое наукообразие и попробуем научиться безошибочно определять любой предложенный аккорд с точки зрения тесситуры. Это вполне возможно и довольно интересно. Для этого нам с вами понадобится рассмотреть диапазон, регистры и свойственную им динамику для каждой хоровой партии.

Чтобы не путаться в октавах, нам с вами поможет такая вот шпаргалка.
Будучи джентльменами, начинаем с женского хора.

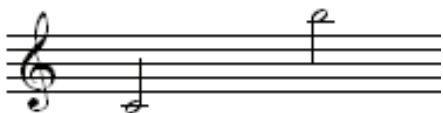


Маленький секрет от авторов

Первым делом отыщите скважину для ключа, запирающего клавиатуру инструмента (ключ, как обычно, потерян, но скважина осталась) – клавиша ДО первой октавы окажется где-то рядом, обычно чуть левее, от нее и считайте. 😊

Женские голоса

Первое сопрано. Диапазон: в идеале – от СИ малой октавы до ДО третьей. В реальности обычно – от ДО первой октавы до СИ-бемоль или СИ второй. Это если повезет...



Заставить петь это сопрано громко в низком регистре можно, но ничего хорошего из этого не получится. Проверено!

Второе сопрано. Приятный во всех отношениях тип сопрано, по большей части это дамы со спокойным

и покладистым характером. Диапазон: от СИ малой октавы до СОЛЬ–ЛЯ второй.

Сопрано вторые – регистр относительно средний. Но отчасти как бы и высокий. Парадоксально звучит, не правда ли? Но это если не учитывать пару практических замечаний: вторые сопрано, как голоса более массивные и густые в сравнении с сопрано первыми, не следует использовать выше Ля второй октавы, в противном случае они слишком утяжеляют звучность партии, иногда даже начинают неприлично занижать или, как принято выражаться в современном хороведении, детонировать.

В отношении качества и количества партию вторых сопрано следует подбирать более тщательно, чем об этом принято рассуждать. От этого, поверьте, выиграет звучность всего вашего хора.

Первый альт. Почти весь диапазон альтовой партии хорош. Простирается он в идеале от РЕ малой октавы до МИ второй. Но в большинстве случаев это ФА малой и та же МИ второй.

Тоже немало, если приглядеться.

У альтов трудны и нехороши по качеству только первые два звука и, как назло, последний. Особенность тембра альтового звука заключается в плотности, густоте, силе и яркости, что и требуется.

Второй альт. Диапазон вторых альтов знаменит тем, что у них в низком регистре имеются и примерно ведут себя те самые два звука, которые похабно звучат у первых. Впрочем, если хорошо попросить, они могут спеть и еще ниже – их диапазон может начинаться с РЕ-бемоль (а у некоторых, Богом одаренных, и с ДО!) малой октавы и доходить до РЕ второй.

Тембр вторых альтов пусть и не имеет той яркости, что присуща первым, но плотен, густ, силен и, поверьте, очень содержателен.

Мужские голоса

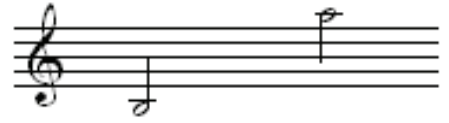
В оперном мире бытует поговорка: «Басы – пьяницы, баритоны – бабники, тенора – дураки!». Давайте оставим опере ее традиции, ибо в хоровом искусстве, особенно в любительском, все совершенно иначе, хотя похожие случаи, конечно же, встречаются.

Начнем с теноров. Тенор, как известно, высокий мужской певческий голос, возможно, самый популярный голос в мире.

Первый тенор. В партии первых теноров очень хороши по силе, яркости и блеску средний и высокий регистры. По характеру тембра тенор первый вполне соответствует сопрано первому: те же легкость, яркость и блеск. И, увы, та же «рыхлость» на нижних нотах. В общем, все почти то же самое, только на октаву ниже.

Второй тенор. Вторые тенора отличаются от первых тем, что имеют приятный низкий и средний регистр, увы, при блеклости высокого. Да, звук сильный и густой, хотя и не блещет особой яркостью. Но при этом полный и плотный, что, собственно, и требуется.

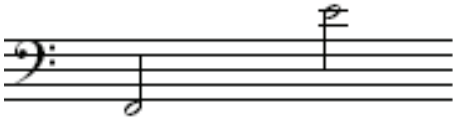
Диапазон – фактически как у вторых сопрано, только октавой ниже.



ВНИМАНИЕ! В удобной для проигрывания на фортепиано двухстрочной партитуре партия тенора записывается в басовом ключе. В дружественной к певцам четырехстрочной партитуре – в скрипичном, но исполняется на октаву ниже написанного. Что, как мы видим в указанных примерах, обозначается забавной восьмеркой под ключом.

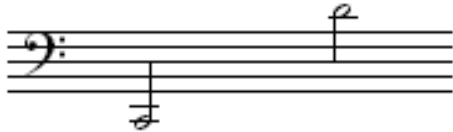
В удобной для проигрывания на фортепиано двухстрочной партитуре партия тенора записывается в басовом ключе. В дружественной к певцам четырехстрочной партитуре – в скрипичном, но исполняется на октаву ниже написанного

Бас (от итальянского basso – «низкий») – самый низкий мужской голос. В хоре басы обычно делятся на первых, вторых и октавистов, или басов-профундо (когда октава не нужна, они поют во вторых басах и вполне комфортно себя там чувствуют).



Первый бас. Обычно набирается из «бабников-баритонов». ☺ Диапазон у этой демократичной партии в среднем – от МИ-ФА большой октавы до МИ первой, что не так мало, как может показаться.

Сила и вместе с тем легкость, подвижность, яркость и блеск – таковы качества этого славного и полезного в нашем деле голоса.



Второй бас. Сила, мощь, полнота, густота, сочность и яркость – качества вторых басов, фундамента, держащего на себе всю тяжесть хорового аккорда. Это не считая общепринятой доброты нрава.

Диапазон у них простирается от РЕ (а то и ДО!) большой октавы до ДО малой. Иногда до РЕ первой, но это если очень повезет...

Тембр и характер звука этих хоровых атлантов настолько общеизвестен, что распространяться о них едва ли нужно.

Профундо. Октава в хоре хороша только на нотах, расположенных на нижних добавочных линейках. Как говорил великий Чесноков: «*Все, что выше, хотя и звучит иногда хорошо, но встречается редко*». Жаль, не дожил великий маэстро до некоторых современных хоровых опусов.

* «Для октавы хорошо», – любил говорить знаменитый бас-профундо советского периода М.М. Златопольский, имевший в арсенале сильнейшее ФА контроктавы. А что поделать, если этот представитель хоровой фауны так же занесен в Красную книгу, как и Идеальный общий ансамбль!

Для любого хора бас-профундо – настоящее сокровище. Обычно ему прощается все – даже традиционное пьянство перед концертом*. Диапазон у этих раритетов хорового искусства – от инфразвука до СИ малой октавы или даже ДО первой. Поверьте, этого вполне достаточно.

Как вы смогли убедиться, у всех голосов в хоре наиболее удобным, так называемым рабочим

диапазоном будет средняя часть звукоряда. Пение в крайних регистрах, выходящих за пределы рабочего диапазона, рубеж сложный, но при упорной работе и крайней необходимости, вполне достижимый. А чтобы еще немного облегчить жизнь, авторы дарят вам нижеследующую шпаргалку. Мы еще не раз обратимся к ней по ходу нашего повествования, так что пользуйтесь на здоровье!

Сводная таблица диапазонов и переходных нот

Шпаргалка

ПАРТИЯ В ХОРЕ	ПОЛНЫЙ ДИАПАЗОН	СРЕДНИЙ РАБОЧИЙ ДИАПАЗОН	ПЕРЕХОДНЫЕ НОТЫ
Сопрано	СИ малой окт. – ДО 3-й окт.	ДО 1-й окт.– ЛЯ 2-й окт.	МИ-бемоль – ФА-диез 1-й и 2-й окт.
Альты	РЕ малой окт.– ФА 2-й окт.	ФА малой окт.– МИ 2-й окт.	МИ-бемоль – ФА-диез 1-й окт. и ДО – МИ-бемоль 2-й окт.
Тенора	ДО малой окт. – си 2-й окт.	РЕ малой окт. – ля 1-й окт.	МИ-бемоль – ФА-диез 1-й окт.
Басы	ДО большой окт. – ФА 1-й окт.	РЕ большой окт. – РЕ 1-й окт.	СИ-бемоль малой окт. – ДО-диез 1-й окт.

ВНИМАНИЕ! Теперь, глядя на хоровую партитуру, вы можете безошибочно определять тесситурную характеристику. Магия? Не совсем. Просто если вы вдруг поймете, что, согласно вышеприведенной таблице, вот в этом конкретном месте басы у вас на низах «включат мотоцикл» или «запустят трансформатор», а альты начнут «торговать звуком», стало быть, тесситура низкая.

Если ясно видно, что тенора вот на этих нотах наглядно изобразят вам «репортаж с петлей на шее», а сопрано завизжат, словно гимназистки, которых пытаются лишить невинности пьяные матросы, тесситура считается высокой.

Отдельный пламенный привет Сергею Васильевичу Рахманинову и его дипломному «Алеко» от альтовых партий целого легиона хоровых коллективов, вынужденных насиловать собственные голосовые связки на ФА второй октавы. «Я вообще удивляюсь, как после хоров в „Алеко“ вашему Рахманинову в консерватории диплом выдали!» – в сердцах высказался хормейстер итальянского оперного театра «Rossini» Романо д’Отtimi. Итальянский маэстро обиделся, а русские хоры ничего – и не такое поют.

Но вернемся к вопросу зависимости ансамбля от тесситуры. Если все партии в вашем хоре поставлены примерно в одни тесситурные условия, достичь ансамбля легче, нежели в тех случаях, когда тесситурные условия разные. Но это уже вопрос репертуарной политики и... адаптации ряда произведений непосредственно под ваш хор (об этом интересном времяпрепровождении мы поговорим в композиторском разделе). Собственно, отсюда и вытекает созданная когда-то странная классификация ансамблей с точки зрения тесситуры.

Естественный ансамбль	Возникает при равномерном использовании тесситурных условий (или все поют высоко, или все поют низко, или в средних регистрах, или вообще не поют).
Искусственный ансамбль	Возникает при неравномерном использовании тесситурных условий (когда одни партии поют высоко, другие низко).

Понятно, что во втором случае добиться слитности значительно труднее, чем в первом. Но и тут мы с вами можем найти целый ряд любопытных приемов. Например, чтобы уравновесить звучность хора в конкретном произведении (а некоторые композиторы пишут, будто издеваются!) стоит применить различные динамические оттенки. Как вариант – несколько уменьшить звучность партий, находящихся в более выгодных тесситурных условиях. И, соответственно, усилить звучность партий, поставленных в условия близкие, к боевым. Это очень помогает, особенно если нельзя попросту отказаться от исполнения произведения с такой вот вывернутой тесситурой – некоторые дирижеры так и делают, справедливо относя подобные композиторские выходы к категории «моветон». Но есть и такие, кто расценивает их как находки. Так что сколько дирижеров – столько и мнений, а право выбора все равно остается лично за вами.

Сколько дирижеров – столько и мнений, а право выбора все равно остается лично за вами

Искусственным ансамблем можно воспользоваться и при ослабляющем одну из хоровых партий разделении (по-итальянски говоря, *divisi*) – ведь при этом изменяется количественная уравновешенность хоровых голосов. То же самое происходит при удвоении отдельных хоровых партий.

Итак, искусственный ансамбль образуется:

- при неравномерной укомплектованности хоровых партий (увы, с этим приходится сталкиваться довольно часто даже в профессиональных коллективах);
- при пении хоровых партий в разных тесситурных условиях (тут уже претензии к композиторам и гамлетовский выбор дирижера – брать или не брать в репертуар, вот в чем вопрос!);
- при увеличении количества голосов в какой-нибудь из хоровых партий (по-итальянски *divisi*).

Ансамбль и его зависимость от фактуры произведения

Хоровой ансамбль штука довольно капризная. Иногда он капризнее, чем даже строй (об этом обычно не принято говорить, но мы, тем не менее, поговорим). Так вот, ансамбль зависит от всего что можно. И часто от всего того, что нельзя. Ну, например, от фактуры конкретного хорового произведения.

Здесь нужно пояснить, что же такое есть фактура, и для этого мы вновь обратимся к Мастерам Хора – в этой главе авторам совершенно не обязательно изобретать велосипед, это уже сделал за нас профессор-легенда Н.В. Романовский, автор знаменитого Хорового словаря.

ФАКТУРА (лат. *factura* – обработка, от *facio* – делаю) – совокупность средств муз. изложения, образующая технич. связ. произв., его муз. ткань. В отличие от формы, под Ф. разумеются одновременно (по вертикали) развертывающиеся компоненты произв. Иногда вместо термина Ф. употр. выражения: связ, строение, сложение, изложение. Элементами Ф. явл. мелодия, бас, аккорды, фигурация, отд. голоса, орнаментика, выдерж. звуки и др. Ф. обусловлена содержанием произв., композиц. принципами (напр., гомофония, полифония), выразительными и технич. возможностями инструм. и голосов. Осн. формы Ф. – муз. связи: *моноподический* (одноголосный), *полифонический*, *подголосочный*, *аккордовый*, *гомофонический*; чаще всего применяются смешанные виды этих связей. В трудах по хороведению понятие Ф. трактуется порой расширительно, с учетом всех средств

хор. изложения. При этом Ф. хор. произв. определяется спецификой хор. партий (диапазоном, tessiturой), возможностями их сочетаний, голосоведением.

Ее характеристика включает след.:

а) общий тип Ф. (гармонич., полифонич. и т.д.);

б) состав хора (смеш., однородн. и т.д.), число голосов, употр. ансамбль, значение в нем хор. партий, наличие солистов, сопровождения;

в) приемы изложения – общехоровое или отд. группами, партиями, передача мелодии из одной партии в другую, постепенное включение (или выключение) партий, сопоставление или обособление хор. групп, дублирование (унисон, удвоения), перекрещивание, наложение, окружение, контрапункт, аккомп. голоса, выдерж. звуки и т. д.

Ф. может быть более или менее сложной и удобной для исп., отчего зависит и способ изучения произв.

Примерно вот так. Но это если сложно.

А если попроще, то в хоровой литературе обычно доминируют три вида фактуры:

- гармоническая;
- полифоническая;
- смешанная.

Остальные виды фактуры, по словам знающих хоровиков, во многом относятся к категории «Химия»...

Но, ежели без химии, то:

Гармоническая фактура в хоровом письме подразумевает использование композитором средств гармонии – от простых человеческих консонансов до сложных, извините за выражение, альтерированных аккордов или чего-нибудь еще в этом сумасшедшем роде. А также модуляций (сиречь переходов) в порой совсем далекие тональности.

Ну и другие приемы гармонического стиля – от традиционных, до совсем уж извращенных. Спектр самовыражения композиторов здесь, к счастью или к сожалению, не ограничен.

Полифоническая фактура – как следует из самого названия, представляет собой использование композитором средств полифонического стиля. А это как минимум самостоятельность и равноправие в произведении всех мелодичных линий. Весьма занятная штука: музыкальная мысль в данном случае воспринимается горизонтально, как сведение нескольких мелодий в одно созвучное целое – иногда просто прелесть что такое.

Смешанная фактура – вполне универсальный и демократичный способ музыкального изложения. Довольно оптимистичный синтез элементов гармонии и полифонии: преобладает то гармония, то полифония, и обе в этом музыкальном симбиозе совершенно не конфликтуют. Получается этакая фактурная эклектика – широко распространенная в хоровой литературе, кстати говоря (особая благодарность за это объяснение – М. Конесса и его книге «Основы техники дирижирования»).

Так вот, вся проблема в том, что, с точки зрения ансамбля, роль отдельных хоровых партий при исполнении произведения может быть отнюдь не одинаковой (выделено авторами, ибо может быть использовано в качестве устного определения на экзамене).

Почему, спросите вы? А вот почему. Она (роль эта) может зависеть «...от степени важности порученного отдельной партии музыкального материала». О как. Понятное дело, что партия, исполняющая основной материал, должна быть более слышна, нежели все остальные, – в противном случае весь эффект пропадет даром. Да, как ни крути, но солирующая партия в хоре имеет решающую роль, и с этим обычно не спорят как с фактом очевидным.

В зависимости от фактуры данной партитуры (пardon за каламбур) могут встречаться:

1. Унисонный или унисонно-октавный ансамбль.

Это простейший, буквально «одноклеточный» вид хорового ансамбля, но именно его на современном молодежном сленге можно обозначить как «наиболее крутой». Унисонный или октавный ансамбль отличается не только большой звуковой силой, яркостью и богатством тембров. Постарайтесь поверить, что именно он обладает колоссальной силой подсознательного воздействия на слушателя – тем, что в наше с вами непростое время обычно характеризуется коротким и емким словом «драйв». В богослужебных традициях это потрясающие песнопения знаменного распева.

2. Ансамбль гармонического или аккордового типа.

Наиболее популярная форма ансамбля, однако требующая равновесия всех звуковых элементов. Аккордовое изложение звуков в партитуре – плацдарм для такого вида хорового ансамбля.

В произведениях с явным мелодическим преобладанием одного из голосов ведущие мастера хорового искусства рекомендуют исполнять остальные партии несколько тише, как бы убирая их на второй план. Конечно, если мелодический голос принадлежит самой высокой хоровой партии, этого можно и не делать – он и так будет звучать ярче остальных, хотим мы этого или нет.

3. Ансамбль полифонического и смешанного типа.

Очень интересный и своеобразный вид ансамбля. «Образуется при грамотном сопоставлении музыкально-тематических элементов, которые при этом различны еще и по значению». Непонятно? Действительно, как-то неуклюже звучит... Попробуем расшифровать.

Понимаете, этот вид ансамбля хорош для произведений, в которых композиторами применяется именно полифонический принцип изложения. Ну, или для таких, в которых значение музыкального материала в хоровых партиях неодинаково. Такое тоже случается, и нередко. Вспомним обработки русских народных песен, когда рефрен (какой-нибудь «...из под каму-ушка-а...») проходит по очереди сначала в басах, затем в тенорах и далее – в остальных партиях. Прекрасный пример имитационного вступления голосов в народной песне, вот он!

The image shows a musical score for a four-part chorus in 2/4 time, featuring a polyphonic refrain. The score is written for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The refrain 'из под каму-ушка-а...' is repeated in each voice part, with the lyrics written below the notes. The Soprano part starts with a whole note rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The Alto part starts with a whole note rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The Tenor part starts with a whole note rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The Bass part starts with a whole note rest, followed by a half note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. The lyrics are: 'из под ка-му - шка' for Soprano, Alto, and Tenor, and 'ре - че - нька из под' for Bass.

А. Александров, свободная обработка русской народной песни «Горы вы мои»

4. Ансамбль между солирующим голосом и хором.

В таких произведениях хор, как ни обидно, выполняет роль аккомпанирующего «гарнира». Следовательно, хоровой аккомпанемент должен исполняться чуть тише солирующего голоса – в среднем вполне достаточно на один нюанс ниже, чтобы не заглушить уважаемого солиста.

Кроме того, нужно иметь в виду, что в отношении солиста возникает масса подводных камней – особенно в непрофессиональных коллективах. Наиболее опасной хоровой партией для него может стать та, к которой он принадлежит по характеру своего голоса (сопранистки почему-то особенно этим страдают). В таком случае дирижеру нужно особо тщательно следить за этой партией. Да и за солистом не мешают...

5. Ансамбль хора с инструментальным сопровождением.

Здесь как раз все понятно – сопровождение (фортепиано, оркестр, орган, балалайка, минусовая фонограмма и т.д.) не должно перекрывать хор, а хор не должен перекрывать сопровождение. Нормальное сосуществование, симбиоз. Это что касается динамики. Также должна быть полная «гармония дуэта» по метру-ритму, гармонии-мелодии и всему остальному, что здесь уже было или пока еще не было перечислено.

Давайте подведем промежуточные итоги.

Ансамбль хора в широком смысле этого слова – хорошее сочетание всех частных, интонационных и прочих перечисленных нами ансамблей.

Но список этот все равно останется неполным, если мы не добавим в наше терминологическое варево легкую щепотку дополнительных прятных ингредиентов (за пять минут до готовности – как рекомендуют ведущие кулинары мира ☺):

Высотно-интонационный ансамбль – тесно смыкается с понятием «строй» (о нем мы еще поговорим), но представляет собой отнюдь не «то же самое». Собственно чистый общехоровой строй без этого вида ансамбля, к сожалению, совершенно невозможен. Сразу хотим предупредить читателя: чем больше у вас хор, тем шире состав хоровой партии. А значит, тем труднее создание высотно-интонационного ансамбля. Но ничего невозможного в хоровом искусстве нет – при определенном желании, конечно же. Вот и в случае большого хора высотно-интонационный ансамбль достигается путем «подравнивания» партии ведущими певцами под очень важный показатель – тон дирижера (с сопутствующими жестами, обозначающими: «выше», «ниже», «острее», «аккуратнее» и «сейчас убью!») – или инструментального сопровождения.

Метроритмический ансамбль. Как говаривал Михал Михалыч Жванецкий: «В мужчине изначально заложено чувство ритма...». Не споря с мэтром отечественной сатиры, авторы готовы утверждать, что в женщине оно заложено не менее. Именно поэтому данный вид ансамбля необходим для любого типа хора и традиционно основывается на:

- едином ощущении темпа, метра и ритма всеми певцами;
- синхронности голосов по вертикали;
- одновременном взятии дыхания и произнесении слов.

В некоторых произведениях случается смена темпа. Это совершенно нормально и чаще всего художественно оправданно. Здесь главной задачей дирижера становится организация нового темпа – причем максимально точно, а иначе зачем тогда... Как этого достичь? Прежде всего вы как дирижер должны рассчитать то самое подготовительное движение, которое, собственно, и отражает переход к новому темпу, ритму, а значит, и характеру того, что будет дальше. Тут необходимо подключить собственное чувство ритма, творческую интуицию и... малую толику здорового авантюризма, а как вы думали.

Артикуляционный ансамбль.

В широком смысле это полное единство таких полезных в нашем деле понятий, как:

- дикция (произношения текста);
- штрихи (в широком смысле – акценты);
- общий ритм.

Здесь вам понадобится обучить ваш хор единой манере произношения гласных и согласных звуков, начала и окончания фраз, начала и снятия выдержанных звуков. Для хора любительского это не так просто, как может показаться, но легких путей никто и не обещал. Однако при наличии желания и знания некоторых секретов, подаренных нам с вами Мастерами Хора, процесс формирования артикуляционного ансамбля в скором времени перейдет для вас из списка проблем в перечень возможностей.

Советы от Мастеров Хора

Для начала запомните, что особого внимания от вас потребуют прежде всего согласные звуки – не говоря уже о сдвоенных или строенных согласных, такие тоже часто встречаются, причем иногда совершенно некстати... Задача усложняется, если такие зубодробительные сочетания, не дай Бог, располагаются перед паузой. Но и здесь, поверьте, нет ничего невозможного. Постарайтесь, чтобы ваше снятие было предельно точным и с легким опережением, например, на последнюю восьмую. Небольшая тренировка – и все у вас непременно получится!

Обратите внимание, что при исполнении сочинений русской духовной музыки слог «ся» («...и вочеловечивыйся...») некоторые мастера рекомендуют петь как «са». Все же остальные гласные и согласные произносятся строго как пишутся. Буквы «ё» тогда еще не придумали, поэтому обратите внимание на слова «мертв», «поем» и т.п.

Если о паузе речи нет, уместен будет перенос окончаний на начало следующей доли, что тоже очень интересно. Регулярно тренируя хор в медленном темпе, вы, без сомнения, достигнете в этом совершенства.

Дифференцированный артикуляционный ансамбль. Между партиями и группами в хоре часто применяется вид ансамбля, который в одних школах хороведения называется научнообразно «дифференцированный артикуляционный», а в других часто не называется никак. Упомянуть о нем стоит в любом случае, ведь речь идет о случаях, когда мелодия в какой-либо партии или группе исполняется, например, легато, а гармоническое сопровождение в остальных партиях – стаккато. Или в женском хоре присутствует один текст, в мужском – другой. Или в каждой партии вообще свой текст (в операх Верди такое встречается сплошь и рядом).

Тембровый ансамбль. О, это один из наиболее тонких видов ансамбля, требующий особого к себе отношения. В хоре уравнивать голоса по высоте, ритму, силе нелегко. Но возможно! Гораздо сложнее избежать пресловутого хорового «веника» – тембровой пестроты в партиях. Самое интересное, что это тоже вполне возможно, причем двумя способами.

Способ 1. Подбор певцов с похожими тембрами (легко сказать!).

Способ 2. Нивелирование тембровых особенностей голосов – то есть сведение их к звучанию, близкому инструментальному. Работа кропотливая, но часто единственно возможная в непрофессиональном коллективе. Впрочем, иногда и в профессиональном – одготембровых певцов все равно на всех не хватает. *«Стремящемуся к великому надлежит и потерпеть»*, – утверждал Суворов.

Любители классифицировать все и вся такой ансамбль называют одготембровым.

Некоторые дирижеры ради тембральной слитности сознательно приносят в жертву тембровое богатство. Споры об этом не утихают, но, по скромному мнению авторов, право на существование имеют любые подходы. В хоровом деле места хватит всем.

В пикку одготембровому в природе существует итак называемый многотембровый ансамбль партии. Одни считают, что достичь его значительно труднее, другие – что, наоборот, значительно проще. Но все сходятся во мнении, что такой ансамбль содержит в себе большие выразительные возможности и грех ими пренебрегать.

Это лишний раз подтверждает – возможно все!

В природе встречаются и такие странные виды, как ассоциативный ансамбль (наверное, в качестве аналога параноидального кинотермина «ассоциативный продюсер» – кстати, а что это такое?) Но в природе вообще встречается все, даже двухголовый теленок из учебника биологии восьмого, если не ошибаемся, класса. Явление, до сих пор толком необъяснимое. Этот безграмотно кошмарный и одновременно кошмарно безграмотный термин был привнесен в современное хороведение неизвестной авторам консерваторской бестолочью и в раскрытии не нуждается. Главным образом потому, что раскрывать тут нечего...

Но самое неприятное отнюдь не в дополнительных зубодробительных терминах, множасьих год от года благодаря чьим-то диссертациям на давно доказанные темы. А в том, что с нарушением одного – практически любого – из вышеперечисленных ансамблей разрушается ансамбль хоровой звучности в целом, так что, хормейстеры, будьте бдительны!

Как добиться идеального ансамбля? К сожалению, здесь не существует каких-то особых тайных приемов-рецептов, и основной ваш критерий и главный инструмент – это прежде всего ваш музыкальный слух, художественный вкус, мастерство и интуиция. И только потом умение участников вашего хора соединять звучание своего голоса с хоровой партией – интегрировать его, а партию уравнивать в звучании со всем хором. Нелегкая задача, но, поверьте, выполнимая – нужно с самого начала воспитывать в певцах чувство ансамбля, помня, что это один из фундаментов хоровой звучности. Как ни крути...

Так как же достичь ансамбля?

Читатель хитрый! Он хочет в ответе на один вопрос получить полную картину теории и практики одного из самых сложных направлений хорового дела. И авторам ничего не остается, как попытаться ему в этом помочь. Авторам же, в свою очередь, помогут видные Мастера Хора. И для достижения ансамбля Мастера советуют иметь:

- оптимальное (желательно – одинаковое) количество певцов в каждой хоровой партии;
- одинаковое качество голосов в каждой хоровой партии (имеются в виду *divisi*);
- одготембровость голосов в хоровых партиях;
- уравнированность хоровых партий между собой;
- художественную волю, талант и вдохновенный подъем дирижера – драйв и кураж;
- музыкальную зрелость и опытность хора (хотя бы со временем);
- неременную уверенность в том, что все обязательно получится!

Что такое строй?

Строй хора – это чистота интонирования в пении.
Дирижер Борис Зайдель

Совершенно верно! Но – в общем смысле...

Честно говоря, у авторов сложилось впечатление, что толком никто по-настоящему и не знает, что же такое строй. Все выдвигают разные или похожие гипотезы, определения и константы и при этом пытаются делать одинаково задумчивое выражение лица. Авторы собрали для вас несколько наиболее адекватных определений хорового строя, а вы уж сами решите, какое из них лично вам ближе.

СТРОЙ – эталон высоты. Высота звука в музыкальном искусстве устанавливается на основе общепринятых в мире норм. В настоящее время эталоном высоты для ноты ля первой октавы принято 440 колебаний в секунду (440 герц).

СТРОЕМ называется настройка звукоряда по точным высотным соотношениям. В настоящее время распространен равномерно-темперированный строй, звукоряд которого включает 12 ступеней, находящихся между собой в соотношении, равном полутону.

СТРОЙ:

1) Система звуковысотных отношений – интервалов. *В музыке применяется огранич. число типовых интервалов; одним. интервалы при пении и игре на инструм. без фиксированной высоты звуков (напр., на скрипке) отличаются интонац. оттенками в зависимости от их ладового значения.* Практически строй выражается в правильном интонировании интервалов.

Теории строя возникли (в связи с настройкой инструм.) еще в Др. Греции. Таков пифагорейский строй, в котором применялась для настраивания чистая квинта. Путем последовательных квинтовых ходов, с последующим перемещением вниз на октаву, можно найти все ступени звукоряда. Опытным путем (при помощи монохорда) доказано, что квинте от основного тона соответствует $2/3$ струны, октаве $1/2$. Ходы на квинту, октаву могут быть выражены математически: восходящие – путем умножения (на $2/3$, $1/2$), нисходящие – деления (на те же величины). Таким обр. каждая ступень звукоряда получает свое математич. выражение; поэтому строй можно определить как систему, основанную на количественном выражении интервалов. *Пифагорейский строй, пригодный для одноголосной музыки, оказался неподходящим при переходе к гармонии, так как давал (при настройке органа и др.) слишком высокую большую терцию (выраженную отношением $64/81$); отсюда возникла необходимость перехода к чистому, или квинто-терцовому, строю, в котором применялась для настраивания кроме квинты и «чистая», хорошо консонирующая большая терция (натуральная, выраженная отношением $4/5$). Этот строй обеспечивал консонантность трезвучий – основу гармонии (кроме резко диссонирующего трезвучия II ступ. в мажоре, вследствие чего оно оказывалось неприемлемым). Ряд интервалов в обоих строях получил различное выражение: в пифагорейском большие интервалы более расширены, малые – более сужены, чем в квинто-терцовом строе. Недостаток этих строев – их незамкнутость (СИ-диез не равняется ДО) и отсюда – необходимость большого количества звуков в октаве, что практически неудобно. Стремление преодолеть указанные недостатки привело к темперации, сначала неравномерной (в различных вариантах), затем к равномерной, в виде современного равномерно-темперированного строя. Интервалы этого строя занимают примерно среднее положение между интервалами предыдущих строев (неск. ближе к пифагорейским).*

В хоре используется зонный строй (см. Зона) с его многочисленными интонационными оттенками. Характерные черты математич. строев (консонантность интервалов в квинто-терцовом строе, их большая контрастность в пифагорейском) находят свое место в зонном строе. Различается строй мелодический (горизонтальный, строй отдельной хоровой партии) и гармонический (вертикальный, строй всего хора). При интонировании мелодии опытные исполнители (скрипачи, певцы) стремятся расширять большие интервалы и сужать малые для большей их индивидуализации. В хоре обычно наблюдается противоположная тенденция (особенно – низкое исполнение восходящей большой секунды), что вызвало необходимость предупредительных правил: петь широко большие интервалы и суженно – малые. Исполнение гармонических интервалов не всегда тождественно исполнению мелодических. Гармонические интервалы по отношению к точности разделяются на стабильные (октава, квинта, кварта), требующие особой точности настройки, и вариационные (остальные), допускающие большее разнообразие в интонировании, в зависимости от их ладового значения (напр., спокойная большая терция в тоническом мажорном трезвучии и более высокая в доминантовом трезвучии, септаккорде).

Строй в хоре должен способствовать раскрытию ладовых закономерностей, отсюда необходимость устойчивости интонирования в статических аккордах, остроты исп. вводимых тонов. Качество хорового строя зависит от многих причин (музыкальная подготовка певцов, их внимание, интерес к исполняемому, состояние голосового аппарата, акустика помещения и т.д.). Важнейшая предпосылка хорошего строя – правильное вокальное воспитание поющих.

2) Частота настройки эталона высоты – камертона.

3) В применении к муз. инструм. – то же, что звукоряд (натуральный строй валторны, хроматический строй баяна).

4) **Интервальные соотношения открытых струн** на некотор. инструм. (квинтовый строй скрипки и др.).

5) **Строй транспонирующего инструм.** – буквенное или слоговое название звука, котор. извлекается при написанной ноте до. 90, 162, 163, 292, 301.

ЗОНА (греч. zone – пояс) – область (полоса частот – звуковых колебаний), в пределах котор. звук или интервал может иметь различные колич. выражения (в виде числа колебаний), сохраняя при этом свое качество и название. Звук воспринимается как неизменный при небольших (до 1/8 тона) отклонениях от его высоты вверх и вниз (напр., ля слышится как при 435, так и при 440 колебаниях в сек.). Между основными зонами находятся промежуточные, в котор. звук хотя и узнается, но воспринимается как фальшивый. Ширина зон может быть различной (см. Вводный тон, Интервал, Унисон). Звуки в пределах З. различаются между собой интонац. оттенками. Согласно исследованиям Н. А. Гарбузова, развитый муз. слух способен различать нормальные, высокие и низкие интонации. Правила интонирования, излагаемые в книгах по хороведению (Чесноков и др.), следует понимать как необходимость пользоваться тем или другим (высоким, низким) участком З. (см. Строй). Благодаря зонности слуха становится возможным ансамблевое исполнение – слияние неодинаковых, но близких по высоте звуков. Зонность распространяется и на восприятие ритма, темпа, динамики, тембра. 162, 292.

Признаться честно, последняя формула, взятая из Хорового словаря Н.В. Романовского, авторам наиболее близка – все-таки она хоть немного отражает жизнь, а не только сухую теорию. В принципе, говоря о строе, все имеют в виду совокупность таких понятий как:

- **строй мелодический** (или горизонтальный) – то есть строй отдельной хоровой партии;
- **строй гармонический** (вертикальный) – или, как его еще называют, общехоровой.

Он связывается из общих унисонов – каждый звук хоровой партии несет определенную нагрузку в звучащем аккорде.

Чтобы читателю было удобнее, мы изложили это в виде традиционной таблицы-шпаргалки.

Шпаргалка

ТИП СТРОЯ	СИНОНИМ	СУТЬ
Мелодический	Горизонтальный	Строй отдельно взятой хоровой партии
Гармонический	Вертикальный или, как его еще называют, общехоровой	Связывается из общих унисонов – каждый звук хоровой партии несет определенную нагрузку в звучащем аккорде

Идеальный строй – развлечение редкое. Причем порой не только в самодеятельности... И наверное ни для кого не секрет, что без хорошего мелодического строя в каждой хоровой партии нельзя добиться точного гармонического строя. Поэтому Мастера Хора советуют начинать работу над строем со строя мелодического.

Мы советуем начинать работу над гармоническим строем с неопытными певцами с гармонического двухголосия. Не стоит обходить вниманием и специальные упражнения для развития у ваших певцов навыков многоголосного пения. Чтобы было не скучно, эти упражнения могут исполняться и с названиями нот (сольфеджио), и на различные слоги – как вам на данный момент больше нравится. Не следует сразу браться за сложные упражнения, ведь ваша задача не загрузить певцов, а выработать у них начальные навыки многоголосного пения, что при соответствующем подходе у вас непременно получится.

Строй и плотность звука

Хороший плотный и вокальный звук хора любят все. Хотя далеко не все в этом признаются. Особенно стесняются данного порока сторонники в хоре так называемого натурального строя (большинство и них, правда, не в состоянии адекватно объяснить окружающим, что же это такое). Некое виртуальное хоровое сообщество искренне считает, что оно объявило войну насыщенному хоровому звуку и тем самым существенно ограничило возможности современных хоровых коллективов.

Еще можно представить, что цензура может пойти на пользу современной прозе и поэзии, но в хоровом искусстве любые запреты по звуку губительны! Именно поэтому утрированно завышенный строй некоторых хоров зачастую оказывается пустой и эфемерной демонстрацией совершенно искусственных достижений. А что остается делать даже первоклассному хоровому дирижеру, если озверевшее «общественно-хоровое мнение» запрещает использование в хоровом вокале здорового вокального вибрато? Да на любом отечественном фестивале-конкурсе за это пальчиком погрозят и баллы снимут. Вот он и создает некоторые вокально-хоровую бутафорию в угоду очередной творческой комиссии.

Все вышесказанное – пример того, что человеку нужна Альтернатива, и мы хотим предложить ее начинающему дирижеру-хоровику. Альтернатива эта соблазнительна, но небезопасна: не бойтесь при необходимости добиваться плотного, фактурного, иногда «мясного» звука в вашем хоре – он придает звучанию сочность и освежает восприятие публики. Конечно, подход этот порой считается вредным для хорового ансамбля – возможно, но только ежели не рассчитать пропорции. Однако не отменяйте и «кружевное», ровное звучание, когда нужно обратиться именно к нему.

Динамика, или «Те самые нюансы»

Как утверждают все без исключения Мастера Хора, одним из средств исполнительской выразительности в хоровом пении является динамика. Не думаем, чтобы они нас обманывали. Ровное, безоттеночное звучание хора, конечно, может считаться красивым, но уж никогда не будет выразительным. Согласитесь, ведь, по сути, оно лишится смысла и художественной концепции, заложенной автором.

Выявить в партитуре порой скрытые динамические коды – задача несложная (при соответствующем навыке, разумеется). Но вот добиться их исполнения хором – над этим придется попотеть, так что будьте готовы. Для начала давайте попробуем разобраться с принятой терминологией – пока она не разобралась с нами.

Динамика (от греч. *dynamikos* – силовой) – совокупный термин, объединяющий понятия, касающиеся силы звучания.

Нюансы (от франц. *nuance*) – собственно оттенки исполнения.

Оба термина настолько взаимосвязаны и дополняют друг друга, что некоторые «специалисты» предпочитают их не отделять. И совершенно напрасно! В этом мы с вами сможем убедиться сами, если усвоим, что понятие «нюансы» весьма неоднородно. Существуют нюансы:

- неподвижные;
- подвижные.

Неподвижные нюансы. В основе динамических обозначений лежат два популярных понятия: ***piano*** (тихо) и ***forte*** (громко). Их называют неподвижными нюансами. На основе этих двух китов динамики возникают их дочерние разновидности, обозначающие ту или иную силу звучания и делающие исполнительскую жизнь более разнообразной. Как то:

Piano (p) – тихо

Pianissimo (pp) – очень тихо

Piano pianissimo (ppp) – как можно тише

Mezzo piano (mp) – не очень тихо

Mezzo forte (mf) – не очень громко*

Forte (f) – громко

Fortissimo (ff) – очень громко

Forte fortissimo (fff) – так громко, чтобы уши заложило!

Но доблестный композиторский цех зашел еще дальше. Постарайтесь не удивляться, если встретите в партитуре обозначения четырьмя и даже пятью буквами – каждый самовыражается как может, причем имеет полное право.

Подвижные нюансы. Для обозначения постепенного усиления или уменьшения силы звучания для нас с вами создали два термина, которые люди, отягощенные музыкальным образованием, относят к любопытной категории подвижных нюансов.

ТЕРМИН	ТРАНСКРИПЦИЯ	ЗНАЧЕНИЕ
Crescendo	Крешендо, сокращенно <i>cresc</i>	Усиливать звучность
Diminuendo	Диминуэндо, сокращенно <i>dim.</i>	Уменьшать звучность

* Кстати далеко не одно и то же! – Прим. Авт.

К этим основным терминам часто прибавляют уточнения – они указывают степень продолжительности усиления или уменьшения звучности. На итальянском языке это звучит столь же привлекательно, сколь по-идиотски смотрится при написании русскими буквами. Судите сами.

ТЕРМИН	ТРАНСКРИПЦИЯ	ЗНАЧЕНИЕ
Poco a poco crescendo	Поко а поко крешендо	Постепенно усиливая
Poco a poco diminuendo	Поко а поко диминуэндо	Постепенно стихая
Senza crescendo	Сенца крешендо	Ровно, без усиления звучности
Sempre piano	Семпре пиано	Все время тихо
Sempre forte	Семпре форте	Все время громко (любимое обозначение, можно сказать, слабость композитора Рихарда Вагнера)
Subito forte	Sub. F – субито форте	Внезапное громкое звучание
Subito piano	Sub. P – субито пиано	Внезапно тихое звучание
Simile piano (ну, или forte)	Симиле пиано (форте)	С той же силой, с тем же оттенком
Morendo	Морендо	Буквально – умирая... Или замирая, постепенно ослабляя звучность

Кроме того, регулярно используется еще целый ряд терминов и графических обозначений, указывающих силу и характер исполнения отдельных нот и аккордов. Например, акценты: >, V, Sf, Fp, sub.P, sub.F и многие другие.

Композиторы в основном указывают только общие детали и часто не считают нужным выявление всей массы различных мельчайших нюансов, которые таятся в их гениальных сочинениях. Они искренне считают, что извлечение всех нюансов из произведения, наполнение их художественным содержанием при исполнении, – это уже дело дирижера. Мы с ними полностью согласны.

Совет от авторов

Кстати, именно об этом стоит напоминать ныне живущим гениям-сочинителям, если вдруг с их стороны наступит так называемый авторский надзор за лично вашей работой лично вашего хора над их личным сочинением.

О тройственном союзе и любовном треугольнике динамики, темпа и ритма

Говоря непринужденно о правильном применении нюансов, авторы совершенно не вправе обойти вниманием двух персонажей, без которых даже правильно найденные нюансы не принесут нам всего того, для чего они предназначены. Знакомьтесь – РИТМ и ТЕМП. Просим любить и жаловать, ибо без них – никак!

Хор при всем желании не сможет дать вам, например, хорошего crescendo, если при этом нет прогрессирующего ритма и правильного темпа. Не говоря уже о ясной дикции... Кто-то из великих (сейчас уже и не вспомнить, кто именно, но товарищ явно владел вопросом) назвал ритм душой музыки. Спорное утверждение, тем не менее, имеет все основания для существования:

попробуйте отнять у мелодии ритм или просто изменить его и полюбуйтесь, что получится. В лучшем случае мелодия исказится, в худшем – расплзется на отдельные звуки. Оно нам надо?

Темп. Тот же великий назвал его двигательной силой исполнения и, как показывает практика, не ошибся. Отклонения от темпа, безусловно, допустимы, но здесь, как с хорошей приправой к супу: главное – не переборщить. От чего зависят подобные отклонения? Прежде всего, от темперамента дирижера.

Напомним, для уточнения оттенков движения при отклонении от его основных темпов применяются некоторые дополнительные итальянские обозначения:

assai	весьма
con moto	с движением
con moto	удобно
non troppo	не слишком
non tanto	не столь
sempre	все время
meno mosso	менее подвижно
piu mosso	более подвижно
tranquillo	спокойно

Для большей выразительности при исполнении музыкального произведения нередко применяются постепенные ускорения или замедления общего движения. Они обозначаются в нотном тексте следующими красивыми словами.

Шпаргалка

Для замедления	ritenuto – сдерживая ritardando – запаздывая allargando – расширяя rallentando – замедляя
Для ускорения	accelerando – ускоряя animando – воодушевляя stringendo – ускоряя stretto – сжато, сжимая
Для возвращения в первоначальный темп	a tempo – в темпе tempo primo – первоначальный темп tempo I ^o – первоначальный темп l'istesso tempo – тот же темп

Произведения, написанные в медленном темпе, обычно требуют полноты, широты и плавности в исполнении. Для этого необходимо расширение ритмических единиц или, говоря проще, передерживание, еле заметное оттягивание каждого звука. Тогда звук, чуть передержанный, расширенный в своей длительности, приобретает полноту, в результате и вся мелодия, составленная из таких полных звуков, получится полной и широкой. При таком способе исполнения жесты дирижера должны быть плавными, спокойными, чуть замедленными. Эта плавность требует соблюдения двух условий:

- очень осторожный переход с одного звука на другой – плавное вливание одного звука в другой;
- тщательное выпевание только гласных звуков в слогах и нивелирование согласных (никаких «с-с-с-с!»).

Если вы серьезно задумаетесь о том, чтобы в ваших жестах не было несимпатичных угловатых движений, а преобладали бы мягкие и округлые, то плавность в исполнении вам обеспечена.

Байка про темп от любимого авторами писателя Юрия Полякова:

...От дирижера в театре зависит очень многое. Например, от взятого им темпа зависит, успеет ли оркестр после спектакля за водкой в Елисейский гастроном, закрывавшийся в десять вечера. И если музыканты с ужасом понимали, что нет, не успевают, то, глядя из оркестровой ямы на Принца, таскающего по сцене возлюбленную, они тоскливо подпевали знаменитому заключительному адажио из балета «Щелкунчик»:

– Мы-ы о-по-зда-ли в гастроно-ом!

– Мы-ы-ы о-по-зда-ли в гастроно-о-ом!

Исполнение на третьей космической скорости

Сочинения, написанные в быстром темпе, требуют для своего исполнения краткости, стремительности и отчетливости. Для достижения этого эффекта есть маленький секрет, который авторы с удовольствием откроют читателю. Здесь необходимо пойти по пути сокращения ритмических единиц или, говоря проще, недодерживания, еле заметного уменьшения длительности каждого звука. Звук, чуть недодержанный, с одной стороны, лишается полноты, но с другой – приобретает легкость. И тогда вся мелодия, составленная из таких звуков, становится подвижной, стремительной, быстрой! Дело дирижера, сохраняя темп, помочь этому ускорением своих движений. Главное и наиболее трудное в этой ситуации – убедительно осуществить и сохранить авторские указания динамики и нюансировки.

Пародия в тему

(подражание Г. Остеру)

*Если хор у вас не строит,
То повысит, то понизит,
Передерживает ноты,
Петь не хочет по руке,
Встаньте прямо, пятки вместе,
Руки в стороны расставьте,
Открывайте рот пошире
И кричите ноту ЛЯ.
И когда, роняя ноты,
С воплем «Граждане, тревога!»
Все сопрано разбегутся
С тенорами во главе,
То из слушателей кто-то
Подползет к басам и скажет:
«Ну хоть вы пропойте чисто,
Пусть он только замолчит!»*

Какими бывают хоры

Каждый хоровой коллектив заслуживает внимания, уважения и любви, прежде всего по факту и праву своего существования.

Борис Тараканов. Из интервью газете «Музыкальный Клондайк»

Разобравшись более или менее с основными элементами хоровой звучности, давайте займемся наконец классификацией.

Вид или тип?

Отечественная школа хороведения разработала на эту тему некий государственный стандарт (ГОСТ), действующий в соответствии с утвержденными министерствами и ведомствами нормативами хорового искусства, но, как водится, абсолютно противоречащий здравому смыслу. Один очень известный педагог одного очень известного столичного музыкального учебного заведения обычно рассказывает об этом так (информация по состоянию на 2014 год – и дай Бог всем здоровья!):

«Вид хора. Вот представьте, что вы смотрите на хор. Каким вы его ВИДите? Женским? Мужским? Смешанным?.. Да какой он есть, таким и ВИДите по составу партий, правда? Так вот, запомните, дорогие мои, то, что вы ВИДите – отнюдь не ВИД хора. Это его ТИП! А ВИД его определяется не визуально, а КОЛИЧЕСТЕННО – по общему количеству голосов в данном хоре: двухголосный, трехголосный... и вообще дофигаголосный, извините за выражение, хор. Да, маразм! Но маразм официальный!».

Давайте поверим маэстро и составим небольшую таблицу, данный маразм иллюстрирующую. К досаде авторов, именно на неоднозначном вопросе «Определение вида и типа хора» чаще всего валят на экзаменах по хороведению нашего с вами брата. Так не оставим же вредным преподам ни малейшего шанса!

Шпаргалка

ПОНЯТИЕ	ОПРЕДЕЛЯЕТСЯ	БЫВАЕТ
ТИП ХОРА	Составом хоровых партий	Однородный (женский, мужской, детский, хор кастратов...) или смешанный
ВИД ХОРА	Количественным составом голосов хора	Одноголосный (например, Григорианский хорал – вспомним группу «Энигма»), двухголосный, трехголосный, четырехголосный... Далее – сколько получится, всякое бывает. Может относиться как к певческому коллективу, так и к... конкретной хоровой партитуре. Что, собственно, усиливает признанную маразматичность данной классификации...

Некоторые теоретики хорового искусства (в высших музыкальных учебных заведениях таких иногда называют «заслуженный деятель-из-кустов») любят порассуждать о том, что количество партий в хоре, в принципе, не ограничено. Правда, забывают при этом, что неограниченного количества чего-либо в природе не существует.

Тем не менее, по желанию композитора, каждая из этих основных партий может делиться на несколько относительно самостоятельных подпартий, назовем так. У продвинутых музыкантов

деление партий называется дивизи, а мнение непродвинутых авторы этой книги стараются не рассматривать.

Однако стоит считать величайшим благом то, что такое многоэтажное деление хоровых партий редко приходит на ум композиторам, если, конечно, они предварительно не обкурились или не хватили лишку, памятуя античный опыт философа Сократа. В качестве примера подобной хоровой литературы можно привести партесные концерты Василия Титова (12 и более хоровых партий – как уж получится, плюс-минус две, как всегда, большой роли не играют). «Заутреня» Кшиштофа Пендерецкого или его же «Stabat Mater» написаны для тройного хора по 16 голосов в каждом (в общей сложности 48 хоровых партий)... Это можно отнести скорее к музыкальным экспериментам «от кутюр», нежели к классическому «прет-а-порте» (хотя Известный Хоровой Дирижер уверяет, что такие партитуры нужно сразу же относить к психиатру и подшивать в историю болезни). Впрочем, аферности в композиции тоже еще никто не отменял – главное, чтобы всегда было, из чего выбрать («...не то конституции, не то **севрюжины с хреном...**»).

Как устроены хоровые партии

Внутри каждой хоровой партии обычно бывают подразделения на первые (более высокие) и вторые (более низкие) голоса:

- сопрано I и II;
- альты I и II;
- тенора I и II;
- басы I и II.

Женский хор состоит из сопрано и альтов, с подразделением каждой партии обычно на два голоса:

- сопрано I и II;
- альты I и II.

Размышление в тему

Почему-то такое явление, как женский хор, в нашей стране часто воспринимается как явление неполноценное, вызывающее ассоциации с Тамбовским хором из рязановской «Забывтой мелодии для флейты» (пересмотрите хотя бы в онлайн – не пожалеете). Или в духе определения, подслушанного авторами все там же – в Одесской государственной консерватории: «Женский хор – это такой смешанный хор, для которого не смогли найти мужиков. Дуры».

Справедливости ради следует отметить, что в ряде случаев так оно и есть, что ни в коей мере не отменяет самостоятельного культурологического понятия «Женский хор». Явление это функционально и самодостаточно не только для оперных сцен, женских монастырей и современных аналогов Института благородных девиц или школ раздельного обучения. Именно для женского хора как самостоятельного творческого организма, создавались и создаются произведения, входящие в мировую музыкальную сокровищницу. Так что женские хоры недооценивать не стоит. Может боком выйти. ☺

Мужской хор состоит из теноров I и II, баритонов и басов (сиречь басов I и басов II). Такой хор может дополняться партией высоких теноров-альтино и контртеноров, поющих фальцетом. Экзотика та еще, так что лучше объединиться с каким-нибудь детским, а лучше женским хором – толку будет больше во всех отношениях... ☺

Хор мальчиков и юношей состоит из тех же четырех основных партий, что и смешанный, но партию сопрано исполняют мальчишки-дисканты. Альты в нем тоже мальчишки, хотя иногда партию альтов доверяют юношам, поющим фальцетом, что, как давно выяснилось, не полезно ни хору, ни юношам...

Детский хор обычно состоит из двух базовых партий: сопрано (в благородных дореволюционных изданиях вы их обнаружите как дискантов) и альтов. Современный детский хор обычно состоит из трех, а то и четырех голосов – сопрано (дискантов) I и II, и альтов I и II. Впрочем, возможны и другие варианты деления – все зависит от партитуры, фантазии руководителя, а также терпения собственно детей и их родителей.

Аксиома от Мастеров Хора: «Наименьшим составом хоровой партии принято считать 3-4 человека».

Наименьшим составом хоровой партии принято считать 3-4 человека

Почему не два, спросите вы? А вот почему. Дыхание певца-солиста, как известно, предельно (авторы напоминают, что специальных компрессоров еще не придумали). Но вот дыхание хоровой партии может быть очень продолжительным. Хотя, разумеется, тоже не бесконечным – как мы здесь уже упомянули, бесконечного количества чего либо во Вселенной, как известно, не существует... Так вот, в хоровом пении певцы, поочередно взяв дыхание, делают его как бы непрерывным. Этот чисто хоровой эффект получил в свое время остроумное название «Цепное дыхание». Один певец в партии коротко берет дыхание, двое других продолжают петь – и характер звучания партии в целом не изменяется, очень удобно. Однако при меньшем количестве певцов это вряд ли получится. О цепном дыхании мы поговорим более подробно в соответствующем разделе.

Есть еще один секрет, тесно связанный с особенностями внутриворонной акустики. О нем действительно говорят очень мало – жлобски берегут, как персональный эксклюзив, так что постарайтесь прислушаться: если двое певцов немного не совпадают по высоте звучания, то третий будет вносить в партию определенную звуковую стабильность и даже препятствовать расширению зоны унисонов! Как видите, в данном конкретном случае третий – отнюдь не лишний и даже не запасной. ☺

Из всего этого и вытекает норма минимального состава четырехголосного хора – 12 (а лучше – 16) человек.

Академический или народный?

Да все равно – какой лично вам больше нравится.

Академические хоры	Поют в академической манере – прикрытым звуком, основанном на эталоне европейского оперно-концертного (сиречь академического) певческого тона
Народные хоры	Наоборот – поют открытым звуком в народной манере и, надо признаться, прекрасно себя чувствуют

А что, если?..

Если продолжать разговор о типах и видах хора, то стоит открыть Чеснокова или Баранова и там прочесть, что хор делится на следующие... хм... опять же, виды (Господи, да что же это такое!).

Тут уважающему себя «хороведу» главное – не запутаться со всеми типами-видами-категориями-разновидностями. Тем более, что это тоже один из любимых каверзных вопросов на экзаменах, обычно исходящих от преподавателей-неврастеников, последний раз перед хором не стоявших никогда. Зато плотно окопавшихся на дирижерско-хоровых кафедрах музыкальных учебных заведений. Самое неприятное, что корифеи хороведения в своих учебниках сами не в состоянии договориться между собой! Поэтому давайте мы с вами попробуем заменить слово «вид» на какое-нибудь другое. Какое-какое? Сорт?? Простите, но у нас тут не плодоовощная база... Поэтому давайте выберем более интересное определение, например исполнительский профиль, и будет нам счастье. Ведь с «видом» и «типом» мы с вами уже определились в предыдущем разделе, а вот «профиль» пока что нигде не использовался.

Итак, по исполнительскому профилю хоровой коллектив может быть:

- академический;
- народный;
- церковный;
- оперный;
- театральный (академический хор при драматическом театре, жуткая редкость);
- симфонический (стационарный академический хор при симфоническом оркестре – тоже явление нечастое);
- учебный (академический или народный факультетский хор при любом музыкальном учебном заведении);
- ансамбль песни и пляски;
- детский (интересно, что он может входить во все перечисленные выше профили).

Пожалуй, пока все...

Хотя нет. Еще есть такое понятие, как **хор ветеранов**. Некоторые специалисты умышленно выделяют такие хоры в отдельную категорию. Правильно это или нет, сказать сложно, тут миллион мнений. Своя специфика у таких хоров, безусловно, имеется – и в вокальном, и в репертуарном, и в социальном отношении. Руководителю хора ветеранов нужно быть вдвойне хормейстером, вдвойне психологом и вдвойне добрым человеком.

Любой из перечисленных хоров можно отнести как к категории «профессиональный», так и «любительский» (в старой терминологии – «самодеятельный»).

Любительские хоры, в свою очередь, тоже неоднородная субстанция, что делать. Практика разделила эти коллективы на:

ЛЮБИТЕЛЬСКИЙ ХОР КАК ФОРМА ДОСУГА	«Собрались, попели, посидели-покушали...»
ЛЮБИТЕЛЬСКИЙ ХОР КАК КОНЦЕРТНАЯ ФОРМА САМОДЕЯТЕЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА	«Собрались, попели, выступили...»
ЛЮБИТЕЛЬСКИЙ ХОР КАК ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ КОЛЛЕКТИВ	Порой вполне профессионального уровня, как, например, хоры МГУ, СПбГУ и др.

ЛЮБИТЕЛЬСКИЙ ХОР КАК СОЦИАЛЬНЫЙ ПРОЕКТ	<p>Разработанное авторами этой книги понятие, подразумевающее объединение в рамках одного коллектива большинства перечисленных выше качеств. Здесь и досуг, и совместный отдых, и исполнительство, и серьезного уровня проектные решения, вплоть до участия в оперных постановках или концертных исполнениях... В сегодняшнем любительском искусстве – наиболее прогрессивная и оптимальная форма существования хорового коллектива</p>
---	---

Понятное дело, что граница между первой и второй категорией весьма условная, если не сказать размытая – в обоих случаях имеется в виду хоровое пение в свое удовольствие и для расширения кругозора. А вот категория третья – это, знаете ли, действительно феномен, настоящие жемчужины и бриллианты, украшающие хоровое дело России. В качестве примера можно привести Академический хор МГУ под руководством Мирзы Аскерова, хор Санкт-Петербургского государственного университета под управлением Эдуарда Кротмана, хор Нижегородского университета под управлением изысканной Ларисы Ерыкаловой... Авторы пишут эту книгу в 2014 году, хорошо понимая эффект «временности» в нашем с вами искусстве. И дай Бог каждому хору и руководителю подольше здравствовать и благоденствовать!

Любой хоровой коллектив имеет свою историю, за которой стоят люди, порой тонущие в своем энтузиазме, а порой не замечающие собственной гениальности. Наиболее известным хорам свойственен именно второй тип творцов. Интересно, что основную массу сегодняшней хоровой самодеятельности составляют небольшие коллективы, задачи которых куда более скромны, по сравнению с хорами серьезного уровня, но не менее значительны. Их работа направлена, в первую очередь, на эстетическое воспитание самих участников. Такие коллективы не ставят своей задачей последовательную концертную деятельность по примеру продвинутых любительских хоров. Вполне приемлемой для них формой служит небольшое выступление на каком-либо общественном мероприятии, вечере, фестивале... Им важен сам факт выступления! Одна из возможных целей – помочь таким небольшим «досуговым» хорам развиваться в полноценный концертный коллектив через привлечение к интересным музыкальным проектам различного уровня.

Состав хора

Как следует из названия, он определяется по составу хоровых партий.

Шпаргалка

ХОР МОЖЕТ БЫТЬ	ТО ЕСТЬ
Однородным	Мужским, женским, детским – четвертого не дано, если конечно не смешивать вместе женщин и детей, но они все равно поют практически в одной тесситуре
Смешанным	Представлены все голоса – мужские, женские, если надо – детские. Четвертого опять же не дано

Существующее понятие НЕПОЛНЫЙ СМЕШАННЫЙ ХОР (например, традиционное С-А-Б или нелепое С-Т-Б) относится к той же вульгарной категории, что и неполный обед (например,

без первого или без десерта, что крайне вредно для желудка и правильного взгляда на жизнь). Многочисленные теоретики от хорового искусства, справедливо считающие, что они значительно умнее авторов этой книги, утверждают: неполный смешанный хор – вообще понятие не хороведческое, увы. Если, конечно, он не является специальным тембровым приемом, как, скажем, у Прокофьева в его знаменитом саундтреке к «Александру Невскому», позже переделанном в целую кантату, не пропадать же добру: «А и бы-ло де-ло на Не-ве ре-е...» – помните? Да-да, мужской хор плюс альты.

6

A. *p*
А и бы - ло де - ло на Не - ве - ре - ке.
Yes, 'twas on the Ri - ver Ne - va it oc - curred.

T. *p*

T. *B. mf*
На Не - ве - ре - ке, на боль - шой во - де.
On the Ne - va stream, on the wa - ters deep.

7 A. *p*
Там ру - би - ли мы зло - е во - ин - ство,
There we slew our foes - pick of fight - ing men,

T. *p*

B.

T. *B. mf*
зло - е во - ин - ство, вой - ско швед - ско - е.
pick of fight - ing arm - y of the Suedes.

rit. racc.

Довольно миленько, согласитесь.

Однако подобное встречается не так часто – композиторов всех эпох и народов всегда отличала жлобская экономия на произведениях для неполного смешанного хора. Поэтому – если текущий момент вашей дирижерско-хоровой карьеры наградил вас неполным смешанным составом (на двенадцать женских голосов по статистике двое мужчин, но, как водится, оба – басы), ваша задача незамедлительно отнестись к этому как к явлению исключительно временному и провести ряд увлекательных мероприятий по расширению мужского состава вашего хора.

Об этом мы с вами еще обязательно поговорим в соответствующем разделе. Обещаем.

Интересно, что до сих пор так и не выработан официальный норматив, определяющий количественную классификацию коллективов в хоровом деле. Все, что есть на эту тему, носит

умозрительный характер и вызывает споры, иногда ожесточенные. А что делать, цех у нас такой... темпераментный. И, тем не менее, по количеству участников принято различать:

Вокальные группы (в том числе эстрадные)	до 12 участников
Камерные хоры	12–50 участников
Большие хоры	50–120 участников
Сводные хоры	До нескольких тысяч участников, собираются на время из разных коллективов. Такие составы имеют статус «хэппенинг-перформанс» и не относятся собственно к исполнительскому искусству, так как представляют собой скорее пропагандистско-просветительское направление, причем в самых лучших и благородных традициях

Голоса в хоре

Как мы уже говорили, все певческие голоса по высоте воспроизводимых звуков и по тембру разделяются на женские, мужские и детские – по физиологическому принципу. Каждая из этих больших групп, в свою очередь, делится на высокие и низкие голоса.

Легенда о диапазоне

Для начала – развенчание популярного мифа, часто встречающегося в Интернете. Диапазон – это вовсе не количество нот, которые может спеть артист хора. Это расстояние (в нашем с вами случае оно называется интервал) между самой высокой и самой низкой нотой из тех, что он в состоянии взять.

Певческим же диапазоном, в свою очередь, называется тот интервал, который эстетически звучит приемлемо, не доставляя слухового и морального дискомфорта ни самому певцу, ни окружающим.

Согласно чопорным официальным пособиям, диапазон голоса для артиста хора обычно делится на:

ТИП ДИАПАЗОНА	ЗНАЧЕНИЕ
Полный певческий диапазон	Звуковые границы для данного голоса «от и до».
Потенциальный певческий диапазон	До каких нот ваш певец сможет добраться в будущем, с приходом певческого опыта, если не сойдет с хоровой дистанции.
Рабочий диапазон	Тот, в котором вашему среднестатистическому певцу удобно работать, сиречь петь.
Тесситурный диапазон	Та часть диапазона, которая озвучивается данным голосом легко и непринужденно, без ненужного напряжения.

Исходя из этого, мы понимаем, что любая хоровая партия имеет свой определенный диапазон. Обычно их подразделяют на два:

- общий;
- рабочий.

Замечание в тему

Диапазон, конечно же, играет в жизни артиста хора большую роль, **НО!** Здесь, как в известном классическом афоризме, главное – не размер, а умение пользоваться. Отсюда – еще две прописные истины:

1. Главное – действительно не размер диапазона, а качество звука, который артист хора в состоянии воспроизвести.
2. Диапазон – дело наживное!

Наиболее удобным и практически используемым в хоровой практике является средний, рабочий регистр диапазона голоса и хора в целом.

Умение правильно определить голос пришедшего к вам певца и назначить его в соответствующую хоровую партию – залог качественного звука вашего хора и его коллективного певческого здоровья: пение в несвойственном диапазоне не эстетично, дискомфортно как для певца, так и для слушателя, и чревато неприятными заболеваниями голосового аппарата... ☹

Афоризм в тему

Из обнаруженного в Интернете, к сожалению, без указания авторства:
«Не имей пять октав, а имей красоту со своими двумя [октавами]»

Регистровое строение голоса

К сожалению, певческий голос на разных участках Богом данного диапазона звучит неоднородно. Авторы не откроют читателям Америки, если напомнят, что сила звучания человеческого голоса в различных участках звукового диапазона вовсе не одинакова. Известно, что яркость звука усиливается при восходящем движении и ослабевает при нисходящем. В этом можно легко убедиться при исполнении необученным певцом гаммы, без разницы, вверх или вниз. Диапазон голоса получается как бы разбитым на разные по тембру участки, кем-то когда-то названные РЕГИСТРАМИ. Отсюда определение: «Регистр – отрезок диапазона, состоящий из ряда однородных по тембру тонов».

Регистр – отрезок диапазона,
состоящий из ряда однородных по тембру тонов

Эти отрезки однородных тембров разделяются границами, приносящими массу неудобств необученным певцам и называемыми переходными нотами.

Официальное определение: «Переходные ноты – звуки, находящиеся на границах регистров, на которых происходит перестройка голосового аппарата».

Переходные ноты – звуки, находящиеся на границах регистров, на которых происходит перестройка голосового аппарата

У певцов опытных или у тех, кому Господь послал природную постановку голоса, регистры выровнены, а переходы между ними сглажены.

Количество регистров у мужчин и женщин неодинаково – у мужчин их два. У женщин, к особой радости арбатских феминисток, – целых три! Начнем с мужчин, как с наиболее обделенных.

НИЖНИЙ РЕГИСТР – его часто называю **ГРУДНОЙ**. Почему? Главным образом потому, что в нем преобладает грудное звучание.

ВЕРХНИЙ РЕГИСТР – известный также как **ГОЛОВНОЙ**, потому что на верхнем участке диапазона преобладает озвучивание головных резонаторов.

Как видим, все не так уж сложно.

ФАЛЬЦЕТ – не является собственно регистром. Скорее, это одна из возможностей верхнего мужского регистра, при которой используются только головные резонаторы. Голосовые связки при этом смыкаются не по всей длине, а короткими краями – по аналогии с грифом гитары, если подергать струны не по основной длине, а после границы грифа.

Фальцет обычно звучит слабенько, бедноват тембром, однако расширяет диапазон голоса иногда до целой октавы и даже может спускаться вниз до середины грудного регистра. К досаде тех же арбатских феминисток, фальцет бывает только у мужчин. Женский организм к такому звукообразованию, к сожалению, физиологически не приспособлен.

Мы уже останавливались на классификации певческих голосов в разделе о тесситурных условиях, даже придумали для вас Сводную таблицу диапазонов и переходных нот. В этом разделе мы вновь ненавязчиво обратимся к этому материалу, но уже в контексте регистрового строения голоса. Итак.

Женские голоса

- Сопрано;
- Меццо-сопрано;
- Контральто.

В женских голосах мы имеем три регистра:

- грудной;
- средний (иногда его зачем-то называют микстовый);
- головной.

Крайние ноты регистров – те, что находятся на переходе от одного регистра к другому, потому и называются переходными.

Протяженность регистров и переходные ноты у высоких и низких голосов, к сожалению, неодинаковы, поэтому разберем их отдельно, но чуть позже.

Высокие женские голоса

Сопрано – высокие женские голоса. Простите за банальность. По характеру звучания они бывают:

- лирические;
- драматические;
- лирико-драматические;
- колоратурные;
- лирико-колоратурные.

Лирическое сопрано. Обладает мягким, задушевым, теплым тембром. Если повезет – то с большой подвижностью. В верхнем регистре звучит легко и звонко. В среднем – достаточно полно и ровно, однако в нижнем – довольно слабо, фактически никак.

Общий диапазон: ДО первой – ДО третьей октавы

У этого голоса лучше всего звучат ноты второй октавы, а голос легко идет наверх. Верхние ноты легко и непринужденно поддаются изменению силы звука.

Рабочий диапазон: в пределах ФА первой – ЛЯ второй октавы.

Различают центральное и легкое лирическое сопрано.

Центральное лирическое сопрано. По полноте звучания оно приближается к драматическому, имеет хорошо звучащую середину, но часто более короткие «верхи».

Легкое лирическое сопрано с предельными нотами МИ, иногда СОЛЬ третьей октавы, обладающее природной беглостью, легкостью и подвижностью, называется лирико-колоратурным. У этого голоса силой и красотой выделяются ноты головного звучания, середина звучит слабо, а крайние нижние ноты по сравнению с верхними часто бывают беззвучны.

Типичная партия – Татьяна в опере Чайковского «Евгений Онегин».

Драматическое сопрано отличается насыщенным драматическим звучанием и большой мощностью. Его характеризует плотный прикрытый звук, яркий верхний регистр и средний регистр более насыщенный, чем у сопрано лирического. Интересно, что на низких нотах драматическое сопрано иногда напоминает меццо-сопрано. Любимая авторами оперная примадонна **Мария Гулегина** (украшающее человечество уникальное драматическое сопрано – кто не в курсе, наш большой друг) успешно этим пользуется и спокойно включает в свой репертуар меццовые композиции, с которыми справляется блестяще – к восторгу поклонников, одобрителюму удивлению равнодушных и змеиному шипению всех остальных.

Типичная партия – Аида из одноименной оперы Джузеппе Верди или Тоска из одноименной оперы Джакомо Пуччини. Диапазон: ЛЯ – СИ малой октавы – ДО третьей.

* Интересно, что именно к Марии Гулегиной это не относится, у нее страшно сказать, что наверху, но на то она и всемирно признанная примадонна! Хотя, в основе – еще школьное дирижерско-хоровое образование, а значит и еще один повод для гордости за наш замечательный хоровой цех...

Голос считается тяжеловатым – типа обычно с трудом идет наверх, верхние ноты звучат напряженно и потому наиболее употребимы на forte. Свободно и полно звучит средний регистр (ФА первой – РЕ второй октавы)*. Легкие лирические и лирико-колоратурные голоса в хоре составляют партию, именуемую первое сопрано, остальные высокие женские голоса – второе сопрано.

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

Общий диапазон сопрановой партии – ДО первой – ДО третьей октавы.

Рабочий диапазон – ДО первой – ЛЯ-СИ второй октавы; переходные ноты – МИ-ФА первой, МИ-ФА – ФА-диез второй октавы.

Низкие женские голоса

Меццо-сопрано – низкие женские голоса. В хоре они составляют партию альтов. В отличие от сопрано, у которых ноты грудного регистра звучат слабо и бедно по тембру, в этих голосах, помимо общего более густого звучания, ноты ниже ре, до первой октавы имеют значительное грудное резонирование, достаточную силу и красоту тембра.

Различают высокое и низкое меццо-сопрано. Первое чаще всего лирического характера, второе – драматического.

Высокое меццо-сопрано – довольно подвижный голос, ноты грудного регистра звучат у него мягче и несколько слабее, чем у низкого меццо-сопрано. В хоре наиболее популярны в пределах первой октавы.

Низкое меццо-сопрано от высокого отличается малой подвижностью, более густыми нотами с широким диапазоном грудного регистра.

Этих милых дам, полнокровно поющих в малой октаве, называют контральто. У контральто переходные ноты к головному регистру лежат приблизительно в диапазоне СИ-бемоль – СИ первой октавы. У такого голоса ярко выраженное грудное резонирование распространяется иногда на весь средний регистр, в связи с чем переход к головному регистру очень резкий и затрудненный. Звуки второй октавы крикливы, неудобны, воспроизводятся с трудом. Рабочий диапазон в пределах ля малой – си первой октавы.

В хоре высокие меццо-сопрано составляют партию первых альтов, а низкие меццо-сопрано относятся ко вторым альтам.

Высокое меццо-сопрано иногда трудно отличить от драматического сопрано. Тут тоже есть маленький секрет – следует обратить внимание на звучание грудных нот, особенно в малой октаве. Наличие полнзвучных нот малой октавы указывает на меццо-сопрано. Но решающее значение все-таки имеет определение переходных нот к головному регистру и удобства тесситуры (сопрановой или меццо-сопрановой).

Общий диапазон альтовой партии – ФА-СОЛЬ малой – ФА-СОЛЬ встрой октавы;

Рабочий диапазон – ДО первой – ДО-РЕ второй октавы;

Переходные ноты – ДО-диез – РЕ первой, СИ первой-ДО-ДО-диез второй октавы.

Мужские голоса

Мужские голоса звучат на октаву ниже женских, в них различают только два регистра: грудной и головной. Переходные ноты между регистрами у высоких и низких голосов различны.

Высокие мужские голоса

Тенор, как известно, высокий мужской голос. Простите за банальность.

По характеру звучания теноров принято делить на лирических, драматических и лирико-драматических. У лирического тенора наиболее полно звучит первая октава. Наверх этот голос идет легко. Нижняя половина малой октавы звучит слабо, неинтересно по тембру.

Общий идеалистический диапазон: ДО малой – ДО второй октавы;

Рабочий диапазон: СОЛЬ малой – СОЛЬ, ЛЯ первой октавы.

Переходные ноты: МИ бемоль – ФА-диез первой октавы.

Лирический тенор с широким диапазоном головного регистра, который формируется легко и свободно до нот РЕ, МИ второй октавы, называется альтино. Этот довольно редкий голос без затруднений преодолевает переходные ноты, а верхние ноты у него по звучанию близки к

низким женским голосам. Альтино особой силой звука не отличаются, но полезны в хоре для расширения диапазона и обогащения красок звучания.

Драматический тенор отличается насыщенным звучанием соответствующего характера. Переходные ноты к головному регистру те же, но они осваиваются с трудом. Неудобство на этих нотах выражено больше, чем у лирических теноров. Головные ноты воспроизводятся напряженно и могут быть исполнены на *forte* или *mezzo forte*. Рабочий диапазон в области малой октавы и до переходных нот к головному регистру. На крайних нижних нотах сила звука обычно падает. Но бывают драматические тенора, у которых нижние звуки мало отличаются от баритонального звучания. Некоторые хормейстеры на полном серьезе рекомендуют избегать участия в хоре драматических голосов, якобы они по характеру своего тембра и наличию некоторой вибрации разрушают ансамбль партии. Но приходится ли нам с вами выбирать?

Низкие мужские голоса

Низкие мужские голоса, баритоны и басы, звучат в большой, малой и нижней половине первой октавы, иногда в контроктаве. Грудной регистр занимает приблизительно 2/3 диапазона.

Баритон – довольно подвижный голос. Особенно баритон лирический.

Полный диапазон: ЛЯ большой – ФА, СОЛЬ первой октавы (если очень постарается).
Переходные ноты: ДО-диез – МИ-бемоль первой октавы.

Наибольшая сила и яркость звучания появляется в верхней половине диапазона.

Рабочий диапазон: ДО малой – РЕ первой октавы.

По характеру звучания различаются баритоны лирические и драматические. Драматические баритоны по густоте звучания приближаются к басам и иногда, при надобности, если обладают достаточной силой звука на нижних нотах, могут успешно выступать в партии вторых басов.

Бас имеет широкий диапазон нижних нот. Переходные ноты ниже, чем у баритона, где-то на нотах СИ малой – ДО первой октавы. Наиболее полно звучит нижняя половина диапазона. Ноты большой октавы отличаются низким звучанием достаточной силы. Общий диапазон: МИ большой – ФА первой октавы. Рабочий диапазон: ФА, СОЛЬ большой октавы – РЕ, МИ первой октавы.

Басы, имеющие в своем диапазоне ноты контроктавы, благоговейно именуется басами профундо или октавистами. У этого голоса, давно занесенного в Красную книгу, объективно мало верхних нот, голос наверх идет с явным трудом, а верхняя половина малой октавы звучит напряженно и просто некрасиво. Звуки контроктавы большой силой не отличаются, но и при звучании на *piano* создают красивый органнй фон, очень ценный для любого хора.

Баритоны в хоре составляют партию первых басов, а остальные низкие голоса – партию вторых басов.

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

Немного о вокально-технической культуре хора

Хор, понятное дело, искусство коллективное. *«Руководитель хора имеет дело, прежде всего, с людьми, а уж потом с их голосами»*, – любил говорить известный хоровой дирижер Серафим Попов.

Руководитель хора имеет дело, прежде всего, с людьми, а уж потом с их голосами

Первая заповедь руководителя – упорядочить состав хора в вокальном и звуковом отношении. У певцов, пришедших в хор, изначально разные голоса, манеры и привычки в формировании и подаче звука, не говоря уже о навыках дыхания и произношения текста, да группового пения в конце концов. Поэтому перед руководителем встает непростая задача: выработать у всего хора единство вокально-хоровых принципов.

«Первая задача руководителя хора должна состоять в том, чтобы добиться единообразного звукообразования, твердой нормы произношения и звучания элементов речи, особенно гласных. Большая часть затруднений в отношении чистоты и точности звука лежит не в сугубо музыкальной области, как это полагают, а гораздо скорее в области чисто вокальной технологии».

Автор этих слов – немецкий хормейстер и педагог Франц Майергоф – утверждал, что он «... видит в правильном звукообразовании основу хорового пения и ставит вопрос о звукообразовании впереди всех вопросов, таких, как музыкально-теоретическое образование хора, достижение точности интонации, пение с листа и т.п.»

Насчет очередности приоритетов с маэстро можно качественно поспорить, но сейчас перед авторами стоит несколько иная задача. Ведь, как ни крути, методы выработки хоровых вокальных навыков во многом схожи с практикой индивидуальной постановки голоса. Однако отличаются и усложняются тем, что все участники процесса имеют дело с коллективом: хормейстер со всем хором, его партиями и отдельными певцами, а артист хора – с ближайшими соседями-певцами своей хоровой партии, а значит тоже со всем хором сразу! Поэтому давайте коснемся этой проблемы более подробно. Не бойтесь – мы постараемся, чтобы вам и дальше не было скучно.

«Чем петь?»

или Краткое слово о голосовом аппарате

Что такое механизм дыхания? Еще один хороший вопрос. Специалисты по анатомии человека везде и всегда утверждают, что это прежде всего легкие, и спорить с ними не приходится. Но было бы наивно думать, что все ограничивается только этими безусловно нужными и полезными органами. Поэтому принято считать, что механизм дыхания запускает легкие с дыхательными путями и мышцы, которые процесс дыхания осуществляют – при вдохе мышцы грудной клетки и диафрагмы действительно расширяют грудную полость. Легкие раздуваются и наполняются воздухом. Интересно, что наибольшее расширение грудной клетки происходит в нижней ее части. Стало быть, наполнение легких происходит неравномерно – в нижней части воздуха больше, а в верхней – меньше. Обидно, но факт.

Источник звука

При всех противоречиях мнений на эту тему, источником звука все-таки является гортань. Она представляет собой конусообразную трубку, имеющую хрящевую основу. В середине гортани располагается так называемая голосовая щель – две небольшие, но самые важные в нашем с вами деле мышцы, которые называются... Правильно – голосовыми связками! Собственно их колебания и создают звуковую волну, которая воспринимается уже как звук.

Высота этого звука обусловлена частотой колебания связок. Например, основной или примарный тон – самый низкий – образуется от колебаний связок в целом. А вот из частичных

их вибраций формируется тот самый обертоновый состав звука, который уже воспринимается как его окраска. Или тембр.

Резонаторы или то, что... Впрочем, читаем дальше

Наличие связок – это, конечно же, хорошо. Но Господь Бог решил так, что формирование вокального звука невозможно без дополнительных и крайне необходимых девайсов, вот уже два века именуемых резонаторами.

Как принято говорить в городе-герое Одессе, сейчас вы у нас будете сильно смеяться, но в некоторых уважаемых учебниках по хороведению общее понятие резонатора рассматривается как: «...полость, заключенная в упругие стенки, имеющая выходное отверстие и отзывающаяся на определенные звуковые тоны». Да, представьте себе, именно так и написано!

Но если все-таки обратиться к более адекватным источникам, например, к хоровому словарю Н.В. Романовского, то можно понять, что:

РЕЗОНАТОРЫ (от лат. *resono* – откликаюсь) – часть голосового аппарата, придающая слабому звуку, возникающему на гол. связках, силу, звучность, характерный тембр. Р. подразделяются на верхние (головные, располож. над связками, – полости глотки, рта, носа и придаточные) и нижние (грудная клетка – трахеи, бронхи). Кроме того, Р. делятся на подвижные (способные изменять свою форму и объем, поддающиеся управлению – полости глотки и рта) и неподвижные (на функционирование которых можно влиять лишь опосредствованно).

Как мы видим из этого определения, голосовой аппарат более или менее поющего представителя хорового дела (а в нынешних хорах всякая публика попадает) имеет несколько резонаторов. В основном, верхние и нижние.

Верхние резонаторы

Весьма полезные для певческого дела пустоты, расположенные выше гортани. Как то: ротовая полость, носовая полость, гайморовы и лобные пазухи... То есть те участки головы, где есть воздух, который собственно и является «звучащим телом».

Нижние резонаторы

Нижние резонаторы – это трахея, бронхи и прочий дыхательный ливер. В нашем с вами деле они считаются еще более полезными, чем верхние, так как именно нижние резонаторы напрямую влияют на тембр голоса и оказывают непосредственное воздействие на колебание связок, причем при наименьшей затрате энергии. Об этом говорит ощущение поющим вибрации грудного резонатора (как раз трахея, бронхи...)

Но верхний и нижний резонаторы – ничто без одного главного, который специалисты именуют:

Главный резонатор или попросту глотка

Почему главный? Говорят, потому, что именно он усиливает звук гортани.

Но было бы несправедливо свести это значение к одной только глотке, забыв при этом такие бонусы, как:

Полость рта – уже упомянутый нами резонатор, влияющий на формирование певческого голоса, особенно при формировании гласных и согласных.

Полость носа (с ее придаточными полостями в лицевой части черепа) – резонатор с секретом: он «отзвучивает» при наличии в голосе колебаний определенной частоты. Считается, что резонирование этой зоны помогает певческому самоконтролю качества звука и служит показателем хорошей организации певческого аппарата, а для некоторых способствует еще и нахождению яркого, полетного звука. Главное здесь – не петь «в нос». Характерный «носовой призыв» еще не украсил ни один певческий голос.

Методическая копилка

Упражнения для верхних резонаторов

С помощью этих нехитрых упражнений можно исправить слишком глухое звучание голоса.

1. В положении стоя сделайте короткий вдох через нос. Выдыхая с закрытым ртом, без напряжения произносите звук «м» с вопросительной интонацией. Добивайтесь при этом ощущения легкой вибрации в области носа и верхней губы.
2. Глубоко вдохните. Выдыхая, произнесите одно из следующих слов: «бомм», «бимм», «домм», «донн», «бонн», «димм». Последнюю согласную произносите протяжно. Как и в первом упражнении, добивайтесь вибрации в районе носа и верхней губы.
3. Глубоко вдохните. Выдыхая, протяжно произнесите какой-нибудь слог, состоящий из согласных «м» или «н» в сочетании с различными гласными (мамм, мумм, мимм, момм и т.п.).
4. Глубоко вдохните. На одном выдохе произнесите сначала коротко, а затем протяжно один из открытых слогов: «ми-миии», «мо-мооо», «му-мууу», «мэ-мэээ».

Упражнения для нижних резонаторов

Выполняя эти упражнения, старайтесь произносить гласные «о» и «у» протяжно и очень низким голосом. В идеале вы должны почувствовать выраженное резонирование в области грудной клетки.

1. Исходное положение – стоя, руки на груди. Наклоняясь вперед, на выдохе произносите гласные «у» и «о» длительно и протяжно.
2. На выдохе нараспев произносите следующие слова: «молоко», «мука», «око», «окно», «олово».
3. В положении стоя положите руку на грудь. Зевните с закрытым ртом и задержите гортань в нижнем положении. На выдохе произнесите звук «у» или «о». Если вы не чувствуете вибрацию в грудной клетке, постукивайте ее рукой.

И напоследок мы хотим предложить вашему вниманию несколько упражнений для артикуляционного аппарата. Правильная артикуляция – это залог хорошей дикции и звучания голоса.

Упражнения для артикуляционного аппарата

Заниматься стоит перед зеркалом. Следите, чтобы лоб, нос и желательно глаза оставались неподвижными. Каждое упражнение выполняйте медленно и плавно.

1. Опустите нижнюю челюсть вниз. Медленно подвигайте ее вправо и влево.
2. Опустите нижнюю челюсть. Двигайте ее вперед и назад. Это необходимо делать очень медленно и плавно.
3. На счет «раз» опустите нижнюю челюсть, открыв рот. На счет «два, три, четыре, пять, шесть» удерживайте это положение. Закройте рот.

Серьезно о серьезном

*Известны из истории
различные примеры,
Что, кроме чувства юмора,
полезно чувство меры.*
Рената Муха

Бесподобная Рената Муха, как всегда, права. В этом разделе мы хотели бы настроить нашего дорогого читателя на более серьезный лад, отсюда и эпиграф про чувство меры. Ведь речь пойдет о работе с чужим голосовым аппаратом, за который руководитель несет персональную ответственность – как минимум перед Создателем. Согласитесь, это далеко не мало. Вокальных методик в этом мире сотни. Книг на эту тему написано тысячи – всегда есть, из чего выбрать. Здесь мы обобщили для вас некий базовый минимум. Он, конечно же, никого не научит петь, но зато поможет сориентироваться и найти собственный правильный путь.

Кстати!

Известный Хоровой Дирижер утверждает, что любую вокальную методику можно уместить в три слова:

- дыхание;
- пропевание;
- полетность.

Дыхание

Если мы скажем, что дыхание – это наше все, то сильно не ошибемся. Ибо оно является тем фактором, от которого зависит и сила звука, и его длительность, не говоря уже о тембровых красках.

Певческое дыхание, как и любое другое, складывается из фазы вдоха и выдоха, ибо из чего еще дыханию слагаться. Но многим оно отличается от обычного дыхания:

1. Обычное дыхание произвольно. В нем главное – не забыть, как дышать, чтобы не умереть, как Ежик из старинного анекдота. Дыхание певческое, наоборот – процесс осознанный и регулируемый.

2. Фонация, то есть собственно звук, происходит, естественно, в фазе выдоха, из-за чего выдох значительно удлиняется, а вдох укорачивается.



3. При пении изменяется не только ритм, но и темп дыхания – дыхательных движений в минуту становится гораздо меньше.

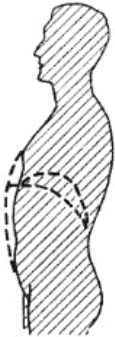

4. Количество вдыхаемого воздуха неравномерно в зависимости от конкретной певческой задачи.

5. Для появления собственно звука требуется создание значительного давления воздуха под голосовыми связками и, следовательно, в полости грудной клетки. В связи с этим работа дыхательных мышц становится более интенсивной, вполне сравнимой со спортивной нагрузкой.

В зависимости от того, какие из органов участвуют в дыхании, можно говорить о типах дыхания.

Шпаргалка

ДЫХАНИЕ БЫВАЕТ	ТО ЕСТЬ	КАК ЭТО
<p>КОСТАЛЬНОЕ</p>	<p>ключичное, верхне-грудное, грудное</p>	<p>Активно работают мышцы верхнего отдела грудной клетки, плечевого пояса, шеи. Дыхание поверхностное, мышцы шеи напряжены, движения гортани ограничены и потому затруднено голосообразование.</p> <p><u>В общем, так лучше не дышать.</u></p>
<p>ГРУДНОЕ</p>	 <p>Пришло к нам из старо-итальянской вокальной школы (до начала XIX-го века)</p>	<p>Активно работают мышцы грудной клетки, особенно ее верхнего отдела, диафрагма малоподвижна, живот при вдохе втянут. Петь таким дыханием конечно можно, но лучше не рисковать.</p>
<p>АБДОМИНАЛЬНОЕ (жуткий термин!)</p>	 <p>брюшное, диафрагматическое</p>	<p>Активно сокращаются диафрагма и мышцы брюшной полости (в частности, видимые мышцы брюшной стенки), при относительном покое стенок грудной клетки</p>

<p>КОСТО-АБДОМИНАЛЬНОЕ</p> <p>(еще хуже!)</p>	 <p>смешанное, грудно-брюшное</p>	<p>Активны мышцы грудной и брюшной полостей, а также диафрагма. Считается оптимальным вариантом</p>
<p>НИЖНЕРЕБЕРНО-ДИАФРАГМАТИЧЕСКОЕ</p>	 <p>Смешанное</p>	<p>Высоко поднимаются и расширяются при вдохе нижние ребра, а остальная часть грудной клетки почти неподвижна, активна диафрагма и мышцы брюшной полости. Хорошо ощущаются движения передней стенки живота.</p> <p>Хороший тип дыхания, но приходит с опытом.</p>

Интересно, что все эти дыхательные градации являются настолько условным, что непонятно, почему именно данной классификации в хороведении уделяется столько нездорового внимания. На самом деле на практике чистых типов дыхания и резких границ между ними просто не существует. Мужчинам присуще «низкое» дыхание, близкое к брюшному. Женщины дышат более «высоко», и их дыхание ближе к грудному типу. Грудной тип дыхания характерен и для детей младшего школьного возраста. Эти особенности следует учитывать при вокальном обучении, только и всего.

Голосообразованию, как известно, предшествует вдох. Вот прямо сейчас попробуйте что-нибудь сказать, не вдохнув. Что получилось? Вот именно... Однако во время певческого вдоха, в отличие от обычного, происходит не только наполнение легких воздухом, но и подготовка голосового аппарата к голосообразованию.

Певческий вдох берется бесшумно, достаточно глубоко, с ощущением полузевка. При вдохе не следует стараться набирать большое количество воздуха, ведь при этом затрудняется подача звука и сам процесс голосообразования – организм просто не понимает, что от него хотят.

Вопрос из зала: «Зачем при вдохе нужен полузевок?».

А вы попробуйте вдохнуть без него. Попробовали? Шум, который вы услышали, еще никого из слушателей не привел в восторг, зато создал многим певцам массу проблем, например, сухость связок и гортани. Шум этот создается от трения вдыхаемого воздуха о недостаточно раздвинутые связки и вместе с этим недостаточно расширенное русло трахеи и бронхов. Добиваться бесшумного вдоха как раз и помогает зевок. А вместе с ним – спокойное, глубокое дыхание. С достоинством!

Чтобы вдох был достаточно глубоким и полным, его надо брать не куда-нибудь, а именно в нижнюю часть легких – в наиболее низкий отдел грудной клетки и при этом энергично поднимать и расширять нижние ребра. Такое движение значительно увеличивает объем грудной клетки и потому обеспечивает нужный запас дыхания (в вокальной методике это иногда называется полным вдохом). Кроме того, поднятые и расширенные нижние ребра растягивают прикрепленную к ним диафрагму и тем самым создают наилучшие условия для ее работы – длительного сокращения с наименьшим напряжением. Что и требуется!

Вдох рекомендуется брать одновременно через рот и через нос. Вдох только через нос при закрытом рте, конечно же, легче наводит на ощущение полноты и глубины вдоха. Но осуществим он только при пении упражнений, в вокальной практике это нонсенс.

При правильном образовании певческого звука мягкое небо почти целиком отделяет носоглотку от глотки, то есть находится в поднятом состоянии, близком к зевку. Зевок подготавливается во время вдоха. При нем расширяется полость глотки, увеличивается ее резонаторная способность а, значит, возрастает и сила звука. Высоко поднятое мягкое небо при таком состоянии глотки создает условия для правильного формирования певческого звука – его округления и высокой позиции. В вокальной практике принято говорить о полузевке – ведь певческий зевок меньше обычного.

Певческий вдох и выдох разделяются паузой, короткой остановкой дыхания, после чего начинается выдох. Тут возникают задачи, которые некоторые вокальные пособия описывают для нас так:

- экономное расходование дыхания (того воздуха, что набрали при вдохе);
- создание необходимого для нормальной работы голосовых связок давления в подсвязочном пространстве (хорошо сказали!) – имеется в виду опора, но о ней ниже;
- плавный выдох.

Мы предвидим вопрос читателя – что же понимается под экономным расходованием дыхания? А понимается постепенная его подача, при которой максимально больший процент воздуха превращается в звук. Умение расходовать дыхание так, чтобы оно все без остатка превращалось в звуковые волны, одна из разновидностей высшего пилотажа в певческом деле. Собственно, оно и определяет мастерство владения певческим дыханием. Певцы неопытные обычно набирают большое количество воздуха при вдохе и расходуют его уже на первых звуках музыкальной фразы. С таким низким КПД нужно бороться регулярными упражнениями, и все получится.

Итальянцы говорят: «Удивительно, как вы, русские, любите давать много звука». Главное Мастерство, по их мнению, заключается в контрастировании силы голоса. Итальянская поговорка: «Нужно петь процентами своего голоса, не пользуясь капиталом!» В филировании звука, в умении равномерно усиливать и ослаблять его силу, кроется главное искусство пения.

Опора как гарант вокальной устойчивости

С певческим дыханием связан один из самых старых, широко распространенных и вместе с тем один из наименее расшифрованных терминов – так называемая певческая опора. Термин этот происходит от итальянского *arroggiare la voce*, что значит «поддерживать голос». Профессиональное пение – это прежде всего пение на хорошей певческой опоре. Именно певческая опора придает голосу присущий ему певческий тембр, большую силу, полетность, а главное – неутомимость, важнейшие профессиональные качества. В некоторых пособиях по вокальной технике дыхательной опорой называется умение поющего «...*поддерживать необходимое для голосообразования подсвязочное давление выдыхаемого воздуха*». Поскольку любая вокальная методика есть набор рекомендаций из серии «Пойди туда, не знаю куда, принеси то, не

знаю что», авторы позволят себе привести здесь несколько определений этого емкого понятия. Ну вот, например, из Самоучителя по вокалу (да-да, такие тоже встречаются, особенно в Интернете).

<начало цитаты>

Опорой дыхания называется положение активизированной работы мышц брюшного пресса и сознательного сохранения вдыхательной установки во время пения (ощущения того, что вдох еще продолжается или что он сейчас наступит).

Наличие опоры дыхания – обязательное условие для возникновения всех необходимых вокальных качеств, то есть: звонкости, округлости, устойчивого вибрато.

Опора дыхания обеспечивает ровный, без произвольных перерывов, звук, не зависит от его высоты, перехода в другой регистр, изменения тембра, громкости, характера атаки, а также перемещения по сцене во время пения.

Опора дыхания связана с:

- а) правильной осанкой;
- б) ощущением напряжения мышц брюшного пресса;
- в) ощущением свободы в области ротоглоточной полости;
- г) ощущением свободы в области грудной клетки;
- д) ощущением грудного резонирования во время звучания в нижнем регистре.

Таким образом, подведем первый итог:

Опора дыхания – это такое состояние, когда все тело раскрепощено, кроме брюшного пресса, который не просто сжимается, чтобы выпускать воздух, а делает этот выдох максимально равномерным.

В расшифровке термина «опора» обычно исходят из субъективных ощущений певца во время пения. Это, естественно, дает большой простор для разных противоречивых трактовок: некоторые связывают опору с работой дыхательных мышц, другие – обязательно с гортанью, третьи указывают местом певческой опоры диафрагму, четвертые – зубы, а некоторые певческую опору видят вообще вне тела певца, относя ее к противоположной стене зала, в котором поет певец. Из этих высказываний совершенно неясно, что должно опираться и на что именно. Даже такой опытный исследователь певческого голоса, как Л. Д. Работнов (1932), отказался в своей работе принять на вооружение понятие «певческая опора», заявив, что термин этот «надуманный, неопределенный и неясный». Поэтому вполне можно согласиться с вокалистом П. А. Органовым, который считает, что в литературе до сих пор не установлены объективные признаки, определяющие понятие «певческая опора». Оно толкуется произвольно, на основании личных ощущений во время пения.

<конец цитаты>

Советы интернет-портала «Вокальная механика»

(приведено с максимальным сохранением стиля, лексики и орфографии)

Путешествуя по просторам Сети, можно понять, что одним из самых загадочных терминов для начинающих вокалистов (да и не только начинающих)

была, есть и остается вокальная опора. «Как опирать голос?», «Как почувствовать опору?», «Если я ощущаю (то-то и то-то), значит, у меня есть опора?» – масса вопросов на форумах, сервисах вопросов и ответов и прочих ресурсах. Немало и объяснений, то есть ответов на подобные вопросы. Все ответы разные и изобилуют описаниями ощущений, которые должен испытывать певец при достижении опоры, но ведь ощущения у людей совершенно различны. Вот как трактуется это фундаментальное понятие в вокальном словаре:

ОПОРА – термин, употребляемый в вокальном искусстве для характеристики устойчивого, правильно оформленного певческого звука («опертое звучание») и манеры голосообразования («пение на опоре»). При опертом звучании голос обладает всеми необходимыми вокальными качествами: звонкостью, округлостью, устойчивым вибрато и свободой выполнения различных видов вокальной техники.

Субъективное ощущение опоры у разных певцов может быть различно. Одни чувствуют ее как определенную степень напряжения дыхательных мышц. Другие – как столб воздуха, упирающийся в небо или зубы. Третьи – как ощущение торможения воздуха на уровне гортани (отсюда выражения «опора дыхания», «опора звука», «упор звука», «опора звука на дыхание»...). Чувство опоры не является природным, оно развивается в процессе освоения вокальной техники. Ведущие, наиболее яркие ощущения при пении определяют для каждого певца его интерпретацию опоры.

Итак, опору нельзя назвать «ощущением» при пении. Скорее это соответствующие ощущения, которые возникают ВСЛЕДСТВИЕ достижения певцом опоры. Очевидно, что любые объяснения, использующие «ощущательную» лексику будут малоэффективны, ведь другой человек ту же самую опору может ощутить, когда ее достигнет, иначе, чем его визави. Есть и доля вредности в таких объяснениях. Дело в том, что, стараясь достигнуть при пении именно того (или тех) ощущений, о которых ему говорили, вокалист тыкает «пальцем в небо». Вместо того, чтобы искать ощущение, нужно научиться «правильно оформлять певческий звук», как об этом говорит вокальный словарь, вырабатывая у себя технические навыки. Опора и есть совокупность таких навыков.

Что же такое «правильно оформленный звук»? Разных техник и школ много, есть разные вокальные манеры, жанры и стили, неужели есть что-то, что одинаково для всех без исключения, и для рокера, и для джазовой певицы, и для певца классического стиля? Есть. Техника вокального выдоха. Я специально не употребляю более распространенный термин – дыхание. Дыхание, это и вдох тоже, а вот вдох у певца-классика и рок-звезды может быть совершенно различным. И так оно и есть!

Вокалисту известно, что дышать нужно диафрагмой. Вдыхать, точнее. Итак, вдохнули, набрали воздух в легкие. Говорят при этом «набрали в живот». Потому

что живот сразу выпятился вперед. Все правильно, диафрагма, расположенная под легкими, прогнулась вниз внутри тела и вытеснила органы брюшного отдела, а они могут вытесниться только вперед. Кажется, что тело превратилось в воздушный шарик, так много набралось воздуха. Пора выдыхать, срочно! Организм требует! Выпускаем все наружу, да так, что живот аж втягивается внутрь. Ф-ф-ф-у-х! Выдохнули. Стоп! Остановитесь, так вы опору не найдете.

Во-первых, набрали слишком много воздуха, для пения совершенно не нужно большое количество воздуха, при следующей попытке уменьшите его количество сразу наполовину. Впоследствии может оказаться, что даже половина от максимального объема легких – это все равно много, подбор идет постепенно опытным путем. Но дышать обязательно диафрагмой!

Ага! Взяв меньше воздуха, вы уже не стремитесь срочно его выпустить, так? Все правильно. Появилось время на осмысливание того, что нужно делать дальше. Обратите внимание, когда вы набрали воздух, ваш живот слегка напрягся. Не мышцы брюшного пресса, а внутри напрягся. Подчеркиваю – слегка. Это легкое внутреннее напряжение означает, что ваша диафрагма «пришла в тонус». Попробуйте, позадерживайте дыхание таким образом, почувствуйте диафрагму «в тонусе» в момент задержки.

Вторая фаза упражнения: после того, как вы задержали воздух в легких и почувствовали тонус диафрагмы, перенесите внимание выше, на связки, но не расслабляйте диафрагму, оставьте ее в таком «замороженном» состоянии! А теперь чуть подайте воздух вверх, «уприте» его в связки. Не очень понятно, как это – «упереть в связки»? Представьте, что вы уже начали что-то говорить, но в последнюю секунду вдруг остановились, поняв, что этого сейчас говорить нельзя! Или вас оборвали на полуслове... Я ска... И воздух уперся в связки.

Вторая фаза происходит через секунду после первой, описываю долго, а процесс-то короткий! Повторяем:

Вдох диафрагмой половины объема легких (примерно) – задержали дыхание, не расслабляя внутри живот (диафрагма в тонусе) – сомкнули связки и уперли в них воздух снизу. Расслабились и выдохнули. На весь процесс ушло 2 секунды. Обязательно повторите это несколько раз для запоминания цепочки действий.

Теперь пора переходить к третьей фазе упражнения – к звуку. После упора воздуха в связки нужно издать звук, это уже просто. Какой? Обязательно гласный, лучше У или О. На какой высоте? На любой, вам удобной, не заикливайтесь сейчас на этом, упражнение преследует другие цели. Спеть гласную лучше коротко. У кого-то, возможно, звуки будут извлекаться с небольшим щелчком, что совершенно нормально.

Теперь повторяем всю последовательность сначала. Повторение, причем многократное, необходимо. Постепенно выработается нужная координация работы диафрагмы, складок, и вы сможете больше внимания обращать на сам звук, доверив остальное автоматизму.

Постепенно, начиная со следующего дня, гласную нужно удлинять, доводя ее длительность секунд до десяти, а также пробовать и другие гласные – А, Э, И. Но! Начав петь гласную, сохраните ее ровность (по громкости и высоте) до конца! Пусть сначала это будут всего 2 секунды, двигайтесь небольшими шагами.

Вот такие гласные и станут первыми вокальными звуками, которые вы поете «с опорой». Чувства же и ощущения, которые при этом у вас возникнут, будут принадлежать только вам. При таком вокале гласные звучат звонко и плотно, правда? Вот это и есть опора.

Вокалисты различают, кроме оптимального, еще два вида дыхания:

- вялое;
- форсированное.

В первом случае дыхательные мышцы работают «спустя рукава»: вяло, вдох недостаточно глубокий и полный. При таком дыхании работа голосового аппарата не будет полноценной и он быстро утомится. А значит, пострадает сила и тембровая окраска звука.

Форсированное же дыхание, наоборот, связано с чрезмерной активностью всех дыхательных мышц: вдох неприлично шумный, с перебором дыхания, выдох с излишним напором воздуха. Голосовые связки, чтобы противостоять этому физиологическому безобразию, конечно же, перенапрягаются. Звук становится форсированным: крикливым, маловыразительным, бедным по тембру – что тут же замечается даже неопытным ухом.

Голосовые связки во время образования звука (на общепринятом вокальном жаргоне это называется пространным словом фонация) превращаются в этакий упругий эластичный затвор, стоящий на пути выдыхаемого воздуха. От работы этого затвора, то есть от степени смыкания голосовых связок, собственно и зависит расход дыхания. Чистая физика: при вялом и неполном смыкании связок происходит больший расход выдыхаемого воздуха. Дыхание становится коротким и недостаточным. Звук теряет устойчивость, обретает сиплый призыв, теряет «собранность», ползет интонация...

Еще одна аксиома. **Для полноценного певческого дыхания важно правильное положение корпуса или Певческая установка.** Певцу нужно самому следить за тем, чтобы была выпрямлена спина и хорошо прогнут поясничный отдел позвоночника.

Для полноценного певческого дыхания важно правильное положение корпуса или певческая установка

У начинающего артиста хора, прежде всего, необходимо ликвидировать вредные привычки. Нет, это не только выпить-покурить перед репетицией или концертом, точнее даже, не столько. Речь идет о вошедших в привычку дыхательных движениях, которые могут помешать развитию певческого дыхания. К таким движениям относится идиотская привычка поднимать плечи при вдохе, что неразрывно связано с поверхностным ключичным дыханием. От этого надо отучать, причем в самом начале и на уровне условного рефлекса. Нет – и все! Также надо отучать певцов и от порывистых, судорожных вдохов, которые довольно часто наблюдаются у новеньких и неопытных. Иногда уже в начале пения музыкальной фразы у некоторых артистов хора можно заметить быстрое «спадание» тонуса грудной клетки. Это значит, что ваши певцы и певицы не сохраняют вдыхательной позиции во время пения – ай-ай-ай...

Певческое дыхание в Военторге не продается и само не отрастает – оно воспитывается, тренируется постепенно и аккуратно. Артист хора должен постараться осознать все элементы певческого дыхания (как то: взятие дыхания, задержку вдоха и сохранение состояния вдоха во время пения музыкальной фразы...), запомнить связанные с ними ощущения, затем путем регулярных упражнений научиться их правильно выполнять. На первых порах надо научиться в медленном темпе, сознательно контролируя себя, готовиться к подаче звука. Вначале пропеваются короткие упражнения, не требующие большого запаса дыхания и длительного выдоха. Здесь есть одна хитрость, этаким секрет Полишинеля: нужно следить, чтобы после окончания музыкальной фразы, после снятия звука, сохранялось в некоторой степени «вдыхательное положение» грудной клетки, чтобы оставался некий резерв дыхания. Тогда каждый новый вдох как бы наслаивается на предыдущий и певческая установка перед новым вдохом полностью не утрачивается. Что это дает? В первую очередь, позволяет быстро организовать новый вдох без потери дыхания. Не так уж мало, если вдуматься.

Звук собранный, богатый тембром, свободный и округленный вокалисты определяют как «опертый звук» или «пение на опоре».

Зарисовка в тему

Для начала маленькое пояснение для немусыкантов:

вы наверняка замечали, что оперные певцы поют как-то не так, как простые смертные или, там, попса? И что характерно – абсолютно без микрофона (в отличие от остальных), и при этом перекрывают своим голосом симфонический оркестр и любой величины заполненный зал, и слышно будет в самом дальнем уголке, даже если поют тихо-тихо?

Все это не только потому, что голоса у них сильнейшие – их еще долго учат, как петь. Из всей науки запомним только, что академические певцы поют «на опоре» (специальным образом поставленное дыхание), а остальные поют просто так.

Дело было в Италии. Концерты и гастроли – это отдельная песнь, толстый авантюрный роман в музейном интерьере, отложим их на потом, а сейчас речь пойдет о небольшом эпизоде в студенческой столовой.

Жили мы в сосновом лесу в пригороде Рима в маленьких деревянных домиках, практически не пересекаясь с другими обитателями лагеря. Режим у каждой группы был свой, и завтрак подавали индивидуально под каждую группу, а потом подгоняли красивый двухэтажный автобус и увозили на весь день, возвращая глубокой ночью.

Хоров (как и русских) до нас там никогда не было, в основном, студенческие спортивные команды или туристические группы, поэтому повара и официанты таращились на нас и уговаривали дирижерку на предмет что-нибудь спеть. В семь утра хором вообще-то поется туго, поэтому она отнекивалась и обещала, что, может быть, споем в день отъезда, тем более, уезжать будем посередине дня.

Покровителем и светлым ангелом нашего хора был немец, настоятель крупного кафедрального собора, который и устраивал нам гастроли, поэтому жили мы чаще в монастырях, пели в известных храмах, и сопровождали нас священники. С одним из них мы, четыре подружки, очень сдружились и ходили всегда вместе.

Отец Павел был чех, в юности сбежавший в Германию, гонимый заветной мечтой – стать священником. Он достиг высокого положения, имел свой приход и был биритаулистом (мог совершать православные и католические обряды), в совершенстве знал пять языков – чешский, немецкий, итальянский, русский и забыла-какой. Из-за русского его и пригласили сопровождать наш хор в качестве помощника, гида и переводчика.

Он сам проводил экскурсии и показывал нам храмы, с удовольствием отвечая на вопросы и договариваясь с кем-то незримым, проводил нас в те места, которые были недоступны посетителям. Поражали огромные «закулисные» пространства костелов – государство в государстве.

Мы любили с ним поговорить, особенно о традициях, религиях, незнакомых именах и произведениях искусства. Он охотно пускался в любые подробные объяснения, но никогда не начинал беседу сам, особенно на религиозную тему, а всегда ждал вопроса. Одиноким по жизни, он трогательно заботился о нас как о своих родных, радуясь, когда может порадовать, и чувствовал нашу ответную нежность.

И вот в наш последний день закончили мы обед, и дирижерка вяло пустила по рядам весть, что надо бы спеть.

Мы обреченно вздохнули, но деваться некуда.

Надо сказать, что пение за обеденным столом при низком потолке – не наш жанр. У нас вообще-то церковный репертуар и сложная светская программа, а всяких там разудалых «оп-ля» у нас нет, а народ, жаждущий нас слышать в непринужденной обстановке, слабо это представляет.

Выучить что-нибудь легкомысленно-бисовое наш хор тоже никак не сподоблялся, поэтому в подобных случаях и бисах на светских концертах объявлялась одна и та же незыблемая «русская-народная-песня-Подмосковные-вечера».

Любите ли вы «Подмосковные вечера» так, как люблю их я? Я их не переносу, я даже шутить на эту тему не могу. Эта песня, в нашем исполнении, вызывала у меня приступы всех припадков и аллергий, которые существуют в природе. Я не пела. Я смотрела вниз и глубоко дышала, но до конца меня редко хватало, и я начинала ругаться с подругой, как она может это петь. Она, отбиваясь, шипела между фразами и щипалась, кто-нибудь из верхнего ряда пихал меня папкой, и я переключалась наверх, администратор хора, певшая рядом, начинала рычать: «Прекратите, уже почти допели». Я не люблю «Подмосковные вечера». И поэтому, только поэтому, а совсем не из-за какого-нибудь снобизма, я не присоединилась к нестройному хору, кисло затянувшему постылую песню.

Надо сказать, не только я отлынивала, нас и так было многовато на это помещение, поэтому отдувались те, кто находился ближе к восторженным слушателям.

И вот, поем мы, поем, как вдруг в кафетерий вваливается американская мужская баскетбольная команда. Довольно шумно и фамильярно рассаживаясь напротив, они заинтересованно поглядывали на нас, перекидываясь короткими фразами (хм... вообще-то музыка звучит). Потом, разглядев сгрудившихся официантов, трепетно слушавших пение, и, видимо, поняв, что сейчас их обслуживать никто не кинется, а может, еще чем другим заневолилились или просто вынедриться захотелось, но грянули они со всей дури бодрый американский марш. Мы обалдели.

Как же так можно, мы поем, зрители слушают, а тут поверх этого, как по ажурным кружевам кирзовыми сапогами прет напролом мужланский марш. Зачем? И представьте себе этих парней: молодые, здоровенные, да у них размер ноги – половина нашего роста, а напротив – мы, маленькие учительки музыки и один старик.

Но больше всех расстроился Павел. Всю поездку он носился с нами, как наседка с цыплятами, подкладывая что послаще да помягче, а тут такое.

Он сделал попытку усюветить баскетболистов, но они не собирались останавливаться. Он поискал глазами дирижерку, но она кивнула ему, мол, все нормально, ну их.

Он бормотал нам, бросьте, девочки, они же здоровенные мужики, и как им не совестно, только, не расстраивайтесь!

— Да вы что, – прошептала подруга, – они не знают, с кем связались, мы же поем на опоре, – и показала на свой живот.

Он посмотрел, куда она показала, но не успокоился. Он качал головой и вздыхал, а песня, не останавливаясь, перешла в «По Дону гуляет», а это вам не «Вечера», там есть где развернуться. Хор принял вызов.

Американцы, как и положено среднестатистическим гражданам, больше одного купле-

та редко знали и суетливо запрыгали с песни на песню. Нам спешить было некуда. И только горе Павла росло и росло. Он выглядел, как ребенок, который бежал навстречу людям с распахнутыми руками, а ему плюнули в лицо. На его бледных щеках проступили красные пятна, он ерзал и что-то сокрушенно бормотал.

Я погладила его по ладони:

— Не переживайте. Смотрите...

А между тем, в хоре происходили изменения, невидимые непосвященному глазу: медленно, как можно незаметнее, по одной, девицы осторожно меняли положение, тихонечко выпрямляясь и расправляя плечи, кто сидел, облокотившись на стол, как бы невзначай отклонялись назад, перекрещенные ноги ставились ровно, одна к другой, подбородки медленно поднимались, ушло благодушие из глаз.

И не сразу, опять же постепенно, стал меняться звук: он округлялся и тяжелел, превращаясь из эфира в тяжелую воду, и уже половодьем заполняя и раздвигая пространство.

Мы еще не запели в полную силу, еще и голоса не налились как следует, а парни, учуяв неладное, занервничали и принялись отбивать себе ритм ногами и руками (кроссовки – ерунда, мягкие, а ладони по столу – хуже). Но и это – детские утехи, наша махина уже развернулась в полную мощь и вышла на прямую.

Хор расслаивался на голоса. Если представить мелодию в виде луча, который пересекает комнату, то многоголосие – это множество лучей, решеткой пронизывающее пространство, не оставляя свободного места. А у нас – гармония и глубина, подголосочная полифония и самая сильная группа – низы, контральто! Куда щенячьему маршу до академического хора, который пел в крупнейших кафедральных соборах Европы?

Баскетболисты давным-давно замолчали и притихли, а мы все пели, уже для себя, скупно обмениваясь взглядами, стараясь прикрыть торжествующий огонек, рвущийся наружу – кто с мечом к нам придет...

Затих финальный аккорд.

Итальянцы, счастливые, как именники, свысока поглядывая на американцев, замерли, ожидая команды – можно шуметь и в воздух чепчики или еще нет?

И в этой тишине поднимается наша пышнотелая дирижерка:

— Пойдемте, девочки!— И поплыла между рядами.

Мы встали и, задрав носы, пошли за ней. Американцы повскакивали и устроили нам овацию, под которую мы гордо шли на выход (что ни говори, а они народ незлобивый). Итальянцы выхватили Павла и по очереди трясли ему руку, кричали и передавали горячие восторги, они чувствовали себя победителями.

На улице мы, хоть и знали, что нас все еще провожают взглядами, но уже стали болтать и смеяться. Павел, счастливо сморкаясь, бегал среди нас и по сотому разу рассказывал, как он переживал.

Он семеня, подпрыгивая, как счастливый дошкольник, и говорил без остановки: «Ну как же так?!» И обежав хор пару раз, и разнеся свой восторг, и насобирав ответных впечатлений, вернулся к нам. Чтобы не надоест своими вращающимися по кругу восклицаниями, он притих. Шел, вновь переживая эту историю уже внутри себя, жестикулируя и двигая губами, видимо, представляя, как он станет рассказывать это своим друзьям, когда вернется. Поймав на себе один из взглядов, приструнился, но, не справившись с радостью, накатывающей новым кругом, выдохнул:

— Ну как же, как же я люблю это слово – напорю!

Лада Исупова. Из книги «Мастер-класс. Записки концертмейстера балета»
изд. АСТ 2013

Читатель наверняка понял из этого симпатичного рассказа Лады Исуповой, что неоперный звук беден по тембру, вялый, тусклый, несобранный, слабый, а о полезности такого пения уже не может быть речи.

ВНИМАНИЕ! Для развития опоры певческого дыхания не следует часто прибегать к дыхательным упражнениям, не связанным со звуком. Та же прокачка пресса путем резкого напряжения и сокращения мышц живота в общественном транспорте по пути на работу хороший фитнес, который всегда с тобой, но в вокальном отношении он почти ничего не дает. Поясним – работа дыхательных мышц во время пения взаимосвязана с работой гортани, верхних резонаторов и голосовых связок. Поэтому понять – есть опора или пока нет – можно только опираясь на качество выдаваемого звука.

Но и здесь нет ничего невозможного! В этом авторов убедил известный итальянский педагог по вокалу, профессор старинной частной консерватории «Ospedale della Pace», основанной в Венеции еще в первой половине XVIII века и свято хранящей свои певческие традиции по сей день, Бенито Мадзини. «А скажи мне, Беня-а...» – обратился один из авторов этой книги, а именно Антон Федоров, к маэстро Бенито, и беседа полилась. В ее ходе прозвучало множество добрых советов, и вот один из них.

Добрый совет от маэстро Бенито Мадзини

Голосовые связки – те же мышцы, которые можно натренировать, накачать. Если мы хотим, чтобы у нас был крепкий пресс, мы должны постоянно заниматься тренингом. То же самое относится и к выносливости связок: чем больше их тренируешь упражнениями, тем крепче они становятся, с ними проще работать, они легче восстанавливаются. Иногда, чтобы снять напряжение со связок, можно попытаться «обмануть организм» и попытаться перенести напряжение на другие части тела – своим ученикам я рекомендую старинный итальянский секрет: активизировать пальцы ног и при этом как бы освобождать колени. Качество звука изменяется практически сразу.

Следует заметить, что некоторые педагоги-вокалисты предпочитают идти вразрез со сложившимися вокальными методиками и ради тренировки связок даже направляют своих учеников между занятиями «расслабиться и попеть в караоке», мол это закрепляет полученные навыки. По их мнению. Мы подумали-подумали и решили не комментировать подобные рекомендации. Только приведем здесь слова великой Галины Вишневской, сказанные нам на эту тему в милой личной беседе: *«Дорогие, чтобы петь караоке, слух и голос не нужны. Достаточно хорошего зрения и отсутствия совести».*

Также мы сознательно обошли в этой книге восхитительные своей мезозойской глупостью вокальные советы некоторых ныне здравствующих педагогов вроде: «Напрячь левую ягодицу, упереться подбородком в грудь и, вдохнув верхней чакрой, утробно пропеть ноту ЛЯ малой октавы на звук «И-и-и...»

Вопрос из зала:

«Говорят, что хор может испортить настоящий оперный голос. Это так?»

Абсолютно надуманное, наивное и крайне опасное заблуждение!

Прежде всего давайте вспомним известное высказывание древнегреческого философа Платона: *«Неумение петь в хоре есть неграмотность, а нежелание петь в хоре есть преждевременная старость»*. В качестве основного аргумента хотелось бы привести фразу Федора Ивановича Шаляпина: *«Пойду в Елоховский хор душу и уши почистить»*. Надо добавить, что великий певец вставал в этот хор по возможности ежемесячно и на правах простого певчего-баса – об этом можно прочитать в воспоминаниях его близкого друга, художника К.Коровина. И как тут не вспомнить слова великого русского тенора Леонида Витальевича Собинова: *«Пение в хоре считаю главным фактором моего вокального и музыкального развития»*.

Также, в качестве примера, стоит привести участие в период 30-х – 80-х годов прошлого века практически всех ведущих певцов Большого театра в церковных хорах: в храме Всех скорбящих Радость на Большой Ордынке под управлением регента Николая Матвеева (где проводились знаменитые «Рахманиновские службы», «Чайковские службы» и «Чесноковские службы»), в хоре храма Воскресения Слоущего в Брюсовском переулке (в советское время – ул. Н.Неждановой) и других. Известны записи великого Ивана Козловского в церковных песнопениях, причем не только в качестве солиста, но и в составе теноровой партии...

Обратимся к западным традициям. Такие выдающиеся вокалисты, как Энрико Карузо, Мария Каллас, Лучано Паваротти, Франко Корелли, Дарио Грилло, Катя Ричарелли и многие другие считали и считают за честь петь на службе Рождества Христова в составе хора Миланского Кафедрального собора (Duomo di Milano), причем именно в составе хоровых партий, а не только в качестве солистов.

Осознанно не брезгают подобным сотрудничеством практически все уважающие себя современные оперные певцы. Примадонна Мария Гулегина искренне считает, что умение спеть не только на оперной сцене, но и в хоре (грамотно, умело и строго в ансамбле, не выпирая!) – это вопрос высшего вокального пилотажа! Но никак не способ «испортить голос».

Как тут не вспомнить истину, официально и публично высказанную такими учителями вокала, как Ирина Архипова, Евгений Нестеренко, Зураб Соткилава, Маквала Касрашвили, Елена Образцова, Светлана Кайтанджян и многими другими мастерами: **Правильный академический вокал в принципе своем не имеет никаких жанровых и профильных ограничений!**

Также обращаем внимание наших читателей на высказывание Виссариона Яковлевича Шебалина Александру Васильевичу Свешникову в адрес одной крайне известной ныне оперной певицы: *«Она не умеет петь в хоре?? Профнепригодна! Гнать из консерватории к чертовой матери, вон! Гнать немедленно!!»* Согласитесь, уж эти-то музыканты владели вопросом. Правда, надо отдать им должное, никого ниоткуда не выгнали и правильно сделали. А упомянутая певица потом записала несколько винилов с хорами В. Полянского и В. Минина, причем несколько номеров – в качестве певицы хоровой партии!

И еще одно высказывание ныне здравствующего очень известного педагога Московской консерватории (он просил по ряду причин свою фамилию в этой книге не называть): *«Если педагог запрещает ученику петь в хоре, это говорит исключительно о его педагогической несостоятельности!»*. Как хотите, так и понимайте, однако его ученики не прекращают активной сольной карьеры как в России, так и за рубежом.

Размышление в тему от Марии Гулегиной

Хоровое воспитание для вокалиста - это просто гениально! Сама знаю по себе: окончила дирижерско-хоровую школу, восьмилетку, пела с детства в хоре и на выпуске дирижировала приличную программу. Что хорошего мне дал хор? Слух, чувство ансамбля! И сегодня, если у меня партнер не с большим голосом, я автоматически подстраиваюсь, чтобы не глушить его... Хор - это дружба, увлечение музыкой, это счастье петь вместе!

Работа над дыханием

Опытный хоровик, хочет он того или нет, наблюдая за певцами любого стоящего перед ним коллектива, а также по первому звуку, который хор издаст, сразу поймет – ведется здесь работа над дыханием или нет. В этой книге мы не будем перегружать читателя прописными истинами, прекрасно изложенными во многих классических пособиях – и так нам приходится много повторять и перефразировать. Но привести здесь интересные рекомендации Мастеров Хора мы вполне можем себе позволить. Странно, но почему-то именно эти полезные рецепты попали далеко не во все учебники по хороведению. К примеру, уже упомянутый здесь «махровый синодал» Николай Михайлович Данилин, когда отрабатывал дыхание в начале пения и одновременное вступление хора, по существу очень мало что говорили и объяснял певцам – он не то чтобы воспринимал это ниже своего достоинства, просто не считал нужным. Но, поднимая правую руку и привлекая внимание певцов, он характерным и четким движением руки показывал момент взятия дыхания (ауфтакт) и после едва уловимой задержки опускал руку в определенную точку, требуя одновременного звучания всего хора. Показывая (сначала без пения!) все три элемента дирижерского жеста, он говорил артистам хора: «Внимание!» (энергичный, волевой жест, организующий пространство вокруг), «Дыхание!!» (четкое движение руки вверх или в сторону в зависимости от размера такта и доли вступления) и после мгновенной задержки (опуская или направляя в определенную точку руку) – «Звук!!!». Он проделывал это несколько раз и довольно быстро добивался от любого хора желаемых результатов, которые в основном сводились к тому, что все певцы после концентрации внимания одновременно брали дыхание, чуть задерживая его. Каким бы ни был следующий жест, означающий начало звука (а у Данилина он, по воспоминаниям современников, мог быть как точен и определен, так и... не очень, скажем так), все певцы подчинялись ему беспрекословно – ведь они уже были подготовлены предыдущими жестами! Заметив у отдельных певцов или у всего хора отставание от жестов, задержку дыхания, или, наоборот, торопливость, неправильный прием вдоха (поднятие плеч или какие-либо другие уже перечисленные здесь огрехи), он делал два-три коротких, но емких замечания по поводу положения корпуса певца (а кому охота быть уволенным). Всего остального он добивался с помощью четких и ясных дирижерских жестов. Как ему это удавалось, спросите вы? А все потому, что на каждой встрече с хором Данилин вырабатывал и закреплял определенные, единые и обязательные для всех певцов приемы и принципы взятия дыхания, короткой его задержки и одновременного общего вступления.

Четкий ауфтакт дирижера в самом начале звучания хора должен обеспечить не только темп и характер музыки, как мы уже писали, но и организовать единое хоровое дыхание, одновременное вступление всех поющих. Недооценка или не дай Бог непонимание этого момента руководителем или певцами часто приводит к тому, что хор вступает «веником» – начало звука рыхлое, интонационно разлохмаченное, иногда вразнобой. Не самое лучшее украшение для хора, согласитесь. Такие вот единые принципы дыхания нужно сохранять не только в самом начале, но и в процессе исполнения всего произведения – особенно при смене дыхания всем хором или отдельными партиями.

Методическая копилка

Упражнения для развития дыхания

Такие упражнения обычно подразделяются на беззвуковые и звуковые.

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

Работа без звука

Тренировка вдоха

Первоначальный навык – умение взять правильный вдох носом, бесшумно. Начать надо с глубокого, равномерного, спокойного вдоха, расширяющего низ грудной клетки. В первых упражнениях – вдох полный, в последующих (звуковых) – разной полноты. Полезно сразу уяснить разницу в характере вдоха, задержки, выдоха при разных атаках.

Представить букет цветов,
сделать спокойный вдох носом,
вспомнить приятный аромат.
Небольшая задержка.
Выдох...

«Испугайся» – упражнение полезное для развития опоры дыхания, диафрагмы, мышц брюшного пресса.

Еще одно занятное упражнение на тренировку брюшного пресса: активные движения передней стенки живота, «выпячивание» – при вдохе, «втягивание» – при выдохе. ВНИМАНИЕ! Необходимо следить за тем, чтобы при вдохе не поднимались плечи, не напрягались мышцы шеи.

Тренировка выдоха

«Давайте вместе подуем на свечу» – стараемся сохранить ровность (равномерность) выдоха, чтобы воображаемая свеча не потухла.

Переход от беззвуковых упражнений к звуковым.

Активный вдох, задержка, длинный активный выдох на «с». В конце упражнения – сброс оставшегося воздуха.

Короткие активные выдохи на «ф» – хорошая тренировка для диафрагмы.

При распевании, как правило, проводится отработка в хоре общих вокальных традиций.

До Глинки основой для развития голоса считался западноевропейский инструментальный метод – обучение пению по аналогии с музыкальным инструментом, то есть обработка голоса происходила на всем диапазоне, начиная с нижнего регистра, кончая верхним.

Глинка все это взял и отменил. И предложил человечеству собственную систему, благодаря которой нижние и верхние звуки развивались, прежде всего, укреплением центра диапазона голоса. Если же у певца не звучит средний регистр, – необходимо найти другие хорошо звучащие ноты и от них развивать голос вверх и вниз по диапазону.

Очень полезны упражнения парадоксальной дыхательной гимнастики вокального педагога Стрельниковой. Приводить ее здесь не будем – полностью не поместится, а фрагментарно нецелесообразно. Любой заинтересовавшийся может скачать эту формулу в Интернете и лично ознакомиться. Не пожалеете!

Работа со звуком

Мастера Хора учат нас, что в этом интересном направлении упражнения располагаются в определенном порядке: от простых к сложным.

- от пения с «закрытым ртом» к «с открытым ртом»;
- от пения легким звуком до динамически и темброво-насыщенным;
- от середины диапазона к краям.

По строению и характеру материала вокальные упражнения кое-где принято подразделять на шесть типов:

1. На выдержанном звуке;
2. Гаммообразные;
3. Арпеджиообразные;
4. Упражнения на разные скачки;
5. Вокализы;
6. Отрывки из произведений;

Советы мастеров хора

Тренировка певческого дыхания может происходить следующим образом: сначала сжимаются мышцы ягодиц, при этом движении невольно подтягивается низ живота, затем берётся короткий вдох носом, потом через нос или через рот воздух медленно выдыхается с мысленным счётом, потом наступает небольшая пауза, во время которой мышцы отдыхают.

Для этого разработано вот такое упражнение, которое можно выполнять самому.

Встать прямо, ноги на ширине плеч. Крепко сжать мышцы ягодиц, затем быстро и легко вдохнуть носом. После чего, фиксируя внимание на губах, выдыхать воздух через узкое отверстие между губами и мысленно считать до 10, 12, 15, и т.д. Одна рука лежит на брюшной полости, другая - на ребрах. Руки отмечают при вдохе расширение нижней и средней части грудной клетки и легкое выпячивание живота вперед. Это сохраняется почти до конца выдоха, так как брюшной пресс, постепенно и мягко надавливая на опустившийся при вдохе купол диафрагмы, подталкивает его вверх, и воздух ровной струей выходит через отверстие между губами.

Живот и грудная клетка опускаются постепенно. Регулятором служат нижебрюшные мышцы.

Цепное дыхание как один из признаков высшего пилотажа

Вопрос о способах исполнения сочинений, написанных в очень медленных темпах, близко соприкасается с вопросом о дыхании. Хороший хор в медленном темпе споет вам и широко, и полно, и плавно, и непрерывно – даже в произведениях заунывных, липких и тягучих, как смертная тоска. При этом непосвященному кажется, что певцы совсем не берут дыхания, а поют на том запасе, который был взят в начале исполнения. Словом, наблюдается то, что можно назвать бесконечным хоровым дыханием. Эта бесконечность дыхания и непрерывность в пении достигаются отнюдь не подключением к коллективу промышленного компрессора, а всего лишь путем цепного дыхания – когда певцы берут дыхание не одновременно, а в разнорядной (многие хормейстеры любят отмечать в партитуре ключевые места, где либо проводят горизонтальные линии, либо открытым текстом пишут «Не дышать!!»). Так вот, при исполнении сочинения в очень медленных темпах певцы должны опираться на собственное чувство ансамбля и особенно чутко прислушиваться к своим соседям по партии. Заметив, что у соседа дыхание иссякает, артист хора должен, взяв новое дыхание, крайне осторожно и совершенно незаметно присоединиться к нему, продолжая, таким образом, его звук и, сцепляя свое новое дыхание с его истекающим... Этого вновь вступившего должен чутко слушать следующий сосед и в момент истечения его дыхания так же незаметно сцепить с ним свое. «Дыхательный ансамбль»? Возможно. Термин уж

во всяком случае не хуже других. И если в каждой хоровой партии певцы будут одновременно брать дыхание, крайне осторожно сцепляя его, то получится та самая непрерывность пения, которую вот уже несколько столетий называют цепным дыханием.

Картинка в тему

Репетиция учебного хора Одесской консерватории. Работает студентка пятого курса Песя Блюмштейн*. После неправильного вступления, поправки по партиям и рекомендаций по дыханию, Песя снимает хор, громко хлопая ладоши, и с классическим акцентом с Привоза спрашивает:

– Тэнора! А не здесь ви таки не можете не вступить?? Щас побью и не дам плакать!

И концертмейстеру:

– Сыграйте мне это вступление, как вкусный борщ, а!

Ничего удивительного – дедушка этой студентки учился в школе знаменитого одесского скрипача и педагога П.С. Столярского, по праву считающегося Легендой Одессы и автором этой чудесной образной музыкальной рекомендации.

* Фамилия и имя изменены – к сожалению, с героиней этой истории, проживающей ныне в США, не удалось связаться, чтобы получить разрешение на обнародование персональных данных. Поэтому пусть будет Песя Блюмштейн ☺

«Разморозка и разогрев», или Распевания: Кому они нужны?

Распевание обычно проводится в начале хоровых репетиций. «Спасибо за свежую информацию», – скептически заметит кто-то из читателей и будет в корне неправ. Легкомысленный подход к распеванию погубил в вокальном отношении не один коллектив, поэтому авторы не могут обойти вниманием столь важный аспект. Это не прихоть и не дурь. Сейчас это нужно вашему хору. Впрочем, как и всегда.

Итак, распевание. Процесс несложный, но ответственный. Не только разогревает голосовой аппарат и подготавливает его к вокальной нагрузке. У Мастеров Хора это основная форма отработки всех элементов вокальной техники, включая дыхание.

Следует всегда помнить о постепенности распевания, ведь в вокальной работе никогда и ничего не происходит сразу. И такая постепенность должна соблюдаться во всем:

- в динамике: от средних нюансов к крайним;
- в технике: от простого к сложному;
- в диапазоне: вверху диапазона лучше избегать слишком громких звуков;
- в темпах: от медленного впения к быстрому.

Методов, способов и традиций распевки и настройки хора существует великое множество. Одни хормейстеры предлагают продвижение вверх и вниз по диапазону на слог «Ма-а...». Другие – на «Да-а...» Третьи (самые глупые) говорят о пропевании двусмысленного слога «Ду-ду-ду...» по нисходящим ступеням (что само по себе, видимо, неплохо), но... почему-то с плотно сжатыми челюстями*.

В качестве позитивного примера мы хотели бы привести здесь набор любимых распевок дирижера Владислава Геннадьевича Соколова, которые он любезно перечислил в своей книге «Работа с хором».

* ВНИМАНИЕ! НЕ ПЫТАЙТЕСЬ ПОВТОРИТЬ! Предупреждаем – за всевозможные мимические, челюстно-лицевые, а главное психологические травмы как руководителей, так и хормейстеров, а также артистов хора, читающих эту книгу, авторы ответственности не несут! ☺

Листок из альбома хормейстера:

The image shows a page of musical notation for a choir exercise, consisting of eight staves. Each staff is labeled with a letter and a tempo/articulation instruction, followed by a descriptive note in parentheses. The notation is in treble clef with a common time signature (C).

- а Legato**: A smooth, connected melodic line.
- б Staccato**: A series of short, detached notes.
- в Медленно** (дыхание на паузах): A slow tempo with notes separated by breath marks.
- г Staccato e legato**: A combination of short notes and connected phrases.
- д Умеренно** (сопоставление мажора и минора): A moderate tempo with a key signature change from major to minor.
- е Очень быстро** (сопоставление нюансов): A very fast tempo with dynamic markings *f* and *p*.
- ж Маршеобразно** (пение с акцентом): A march-like tempo with accents (>) under the notes.
- з** (пение по руке дирижера вне ритма): A tempo that follows the conductor's hand rather than the written rhythm.

Советы Мастера

Интересный, хоть и не совсем стандартный распевочный комплекс предлагает нам хормейстер А. Алексеев из Магнитогорска.

Начинаем распевку в соль-мажоре. Это ноты соль, си, ре, то есть тоническое трезвучие.

1) Поём верхнюю ноту этого трезвучия, то есть ноту ре, поём закрытым звуком, очень тихо. Далее по хроматизму поём каждый звук вниз до ноты СИ или СИ-бемоль. Одно дыхание на один звук.

2) Поём то же упражнение на гласной «а», потом на гласной «у». Необходимо следить за ровным звучанием голоса и не забывать про резонаторы. При распевке дуэта, трио и т.д. следить за слиянием голосов по тембру, силе звука и т.д., одним словом, должен быть ансамбль.

3) Тональность соль-мажор, нота ре, мягкие выдохи со звуками на «ха-ха-ха». Трижды поём (выдыхаем) один звук с добором воздуха (строго через нос)! Если дыхания хватает, то добирать воздух не надо. Помните: необходимо научиться, а лучше

сказать, приучить себя дышать только носом как на сцене, так и в повседневной жизни. Это упражнение также поется по хроматизму до ноты ля. Следует помнить, что каждая нота, которую мы поем, должна петься с удовольствием, легко. Если первая нота звучала с трудом из-за того, что она для вас низкая, то ее петь не следует, а тем более ноты, идущие за ней.

4) То же упражнение на слоги МА-МЭ-МИ-МО-МУ. Все пять слогов поются на одной повторяющейся ноте и на одном дыхании. Последний слог МУ звучит дольше предыдущих, как финал.

5) То же упражнение, но вместо пяти слогов поем пятнадцать, втрое увеличив темп: МА-МЭ-МИ-МО-МУ-ДА-ДЭ-ДИ-ДО-ДУ-РА-РЭ-РИ-РО-РУ. Последний слог долгий. Сложность упражнения в экономии дыхания. Его должно хватить на все упражнение, так как упражнение поется без добора воздуха.

6) Упражнение на дыхание. Тональность СОЛЬ-мажор, нота РЕ, распев на слова «Наша Таня громко плачет, уронила в речку мячик. Тише, Танечка, не плачь, не утонет в речке мяч». Упражнение поем в среднем темпе. При повторении этого упражнения текст поется дважды, без остановки и без добора воздуха. Затем то же самое в более медленном темпе. Сложность и смысл упражнения в том, чтобы спеть весь текст на одном дыхании, строго следя за дикцией. Необходимо научиться распределять дыхание на всю фразу, какой бы длинной она ни была. Все описанные упражнения можно и нужно петь дуэтом в малую или большую терцию, трио – минорное или мажорное трезвучие, квартет – доминантсептаккорд и его обращения с разрешением в тоническое трезвучие и его обращения.

Дуэт, трио, квартет вовсе не подразумевает такое же количество певцов. Всех поющих, сколько бы их ни было, посадить в одну, две и т.д. линии и рассчитать на «первый-второй» для дуэта, соответственно, для трио – 1-ый, 2-ой, 3-ий и т.д. Оставаясь на своих местах, члены ансамбля поют каждый свою партию. Ни в коем случае не собирать поющих по партиям, как это делается в хоровых коллективах. В этом есть свой плюс (для хора), но и свой минус для дуэта, трио и квартета, с соответствующим этим названиям числом поющих во время выступления. Такие распевки вырабатывают очень ценный навык – чувство ансамбля, учат держать свою партию, развивают слух. **ПЕТЬ РАСПЕВКИ СЛЕДУЕТ ТИХО, РОВНЫМ ЗВУКОМ, НА ОПОРЕ! НЕ ЗАБЫВАЙТЕ ПРО РЕЗОНАТОРЫ!**

Как видите, единства мнений в отношении распевания хора человеческая цивилизация тоже пока еще не выработала. Однако нельзя отрицать ряд общих правил «разогрева» и вокальной тренировки. Начните распевать сопрано и теноров с середины диапазона, постепенно продвигаясь вверх до того момента, пока обе партии не зазвучат сочно и звонко (а они зазвучат, не беспокойтесь), останьтесь немного в этой части tessitura – получите удовольствие, потом потихоньку начинайте продвигаться вверх, к пределу диапазона. То же самое – с альтами-басами, только в обратную сторону.

В конце этого раздела авторам хотелось бы подарить вам несколько очень хороших дружественных распевок – из тех, что относятся категории «экслюзив» и не всегда выносятся некоторыми руководителями за пределы своих хоровых коллективов, вплоть до некрасивых собственнических скандалов. Лично нам это представляется в корне неверным – в конце концов, Господь Бог велел делиться, так что смело берите на вооружение.

Модуляционная распевка – 1

Модуляционная распевка – 2

Листок из альбома хормейстера. Распевка «Гамма как искусство»

Распевать хор нужно недолго – минут пятнадцать, но основательно и с удовольствием.

Звукообразование

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

Единство звука для всех певцов имеет очень важное значение в хоровом пении. Многие педагоги по постановке голоса и хормейстеры не без основания употребляют термин позиция звука. В своей работе они добиваются выработки у певцов хора единой, так называемой близкой, высокой позиции звука. С помощью вибродатчика ученые установили, что «...звуки, богатые высокими обертонами и, в частности, имеющие хорошо выраженную певческую форманту, квалифицируются термином высокая позиция, а звуки, объективно той же высоты, но со слабо выраженными высокими составляющими – термином низкая позиция. В процессе поиска и ощущения такой высокой позиции звучания решающую роль играет участие верхних резонаторов».

Интересно, что все это было известно задолго до изобретения вибродатчика... И так было понятно, что при звучании верхних резонаторов получается легкий, звенящий, очень богатый высокими обертонами звук. Ученые-физиологи, исследуя этот вопрос, пришли к заключению, что высокая позиция звука является наиболее правильной – она обеспечивает чистоту интонирования, яркость, сочность и полетность звучания голоса.

Близкое произношение и образование гласных звуков, как известно, придает пению хорошую дикцию. И наоборот, вибрационное ощущение только в грудной полости делает звучание глухим, массивным, похожим на гудение трансформатора. При таком пении гласные буквы почти невозможно различить, настолько они похожи друг на друга, а слова вообще не разобрать. *«Высокая позиция звука связана с интенсивной вибрацией верхних резонаторов всех лицевых тканей, с этой точки зрения высокая позиция – не только чисто акустическое понятие, но в определенной мере и физиологическое, так как наряду с другими ощущениями вполне закономерно вызывает ощущение интенсивной вибрации, хорошей озвученности верхних резонаторов певца»* (не помним, кто сказал).

Чудо совместного пения во многом состоит в том, что голоса всех певцов, обладающих своими собственными индивидуальными тембрами, при общем принципе дыхания, звукообразования, звуковедения, произношения гласных и согласных, сливаясь, образуют ровный и вполне узнаваемый общий тембр звучания хора.

В хоровой практике и уж тем более в методической литературе на нашу с вами тему существует огромное количество самых разнообразных терминов, описывающих ту или иную позицию звука, характер звучания голоса (близкий, далекий, плоский, прикрытый, собранный, разбросанный, матовый, звонкий, твердый, мягкий, насыщенный, пустой, тупой, острый, с носовым или горловым призвуком, грудной, головной, напряженный, тяжелый, густой, легкий, прямой, большой, маленький, камерный, энергичный, устойчивый, волевой, опертый, вялый, дряхлый, неустойчивый, серый, цветистый, бытовой, классически-академический...). Сколько методистов, столько и терминов. Ну что же, все это в какой-то степени может описывать определенное, присущее данному хору, хоровой группе или партии звучание. В хормейстерской практике для академических хоров давно сложилось мнение, что основной звук хора, его главная звуковая позиция должны определяться такими понятиями, как «прикрытый», «собранный» звук, «близкое слово», «звук, опертый на дыхание» с правильным и многообразным использованием всех резонаторов и т.п. Всем этим, безусловно, стоит пользоваться, но, тем не менее, в вашей работе следует избегать таких понятий, как «белый звук», «звук с горловым или носовым призвуком», «форсированный звук», «далекая (глубокая) позицию» образования

букв и произношения слов... Позиция звука, манера произношения текста в конечном счете характеризуют определенный тон, звучание данного хора, его манеру пения. И здесь важно, чтобы общая позиция, единство звучания в хоре обязательно были достигнуты. Все люди, как известно, разные. Все хоры – тоже. Одинаковых не бывает! Поэтому в одном хоре манера пения может быть более близкой, звонкой, в другом – более собранной, прикрытой, широкой. Ничего плохого в такой разнице нет. Главное – обеспечивать ровное, красивое, мягкое звучание. И чем выше степень лично вашего владения определенной вокальной системой, техникой, определенной вокальной позицией, тем шире ваши возможности в использовании действительно безграничных красок звучания хора.

Атака

Наше ухо устроено так, что способно различать особенности уже в первый момент воспроизведения звука. Этот начальный момент работы голосовых связок и дыхания принято называть атакой или способом взятия звука.

Строго говоря, атака звука определяется различными вариантами взаимодействия голосовых связок и дыхания по времени, а также степенью напряжения и сближения голосовых связок. В нашем с вами хоровом деле различают следующие виды атак.

Шпаргалка

Твердая атака	Голосовые связки плотно смыкаются до начала вдоха. Люди понимающие выделяют крайне утрированную твердую атаку, так называемую «каркающую», с сильным жестким призвуком, возникающим от резкого, судорожного захлопывания голосовой щели. Эта атака встречается у необученных певцов, вредна для голосовых связок и потому совершенно непригодна для голосообразования
Мягкая атака	Момент смыкания голосовых связок почти совпадает с началом выдоха. Выдох немного опережает неплотное закрытие голосовых связок. Закрытие связок совпадает с моментом начала звучания, поэтому призвуков не возникает. Мягкая атака может быть различной в зависимости от степени смыкания (сближения) голосовых связок. В отдельных случаях, при более плотном смыкании она может приближаться к твердой атаке.
Придыхательная атака	Смыкание голосовых связок значительно отстает от начала выдоха. Поэтому звуку предшествует шум выдыхаемого воздуха (придыхание). Пение при такой атаке часто сопровождается сильным призвуком, так как смыкание голосовых связок в этом случае имеет наименьшую степень и происходит утечка воздуха. Придыхательная атака рассматривается самостоятельно и как крайняя разновидность мягкой атаки.

Точно разграничить все приведенные виды атак звука нельзя, да и не нужно, ведь они различаются только на слух, а это уже дело индивидуальной натренированности. Различным видам атак можно научить даже обезьяну гамадрила, которая, как известно, неохотно поддается дрессировке. Но, в отличие от нее, разумный артист хора должен уметь сознательно менять способы подачи звука, что напрямую связано с определенным регистром голоса.

Читайте и запоминайте.

Шпаргалка

Твердая атака	Голосовые связки плотно смыкаются, помогают образованию грудного регистра;
Мягкая атака	Плотного закрытия голосовой щели не происходит, благодаря чему создаются условия для образования головного и смешанного регистров.

Атака организует работу голосовых связок в самый начальный момент голосообразования. Потому она и определяет все последующее звучание. Интересно, что в европейской вокально-хоровой практике придыхательную атаку применяют в исключительных случаях. В основном отдают предпочтение мягкой и твердой атакам.

Применение нужного вида атаки определяется индивидуальными особенностями вашего артиста хора. Если у него неактивная подача звука и вялое смыкание связок, то люди знающие советуют на некоторое время воспользоваться более твердой атакой – для активизации голосового аппарата. И наоборот, если наблюдается жесткая подача звука (а это – явное пересмыкание голосовых связок!) и возникает горловой призыв, то полезно вначале применить наиболее мягкую атаку, где-то даже граничащую с придыхательной. Понятно, что такое применение должно быть аккуратным и осторожным, иначе неизбежны «подъезды» к звукам, что нам с вами, конечно же, не нужно.

Вариация видов атак позволяет передать в пении различные настроения. Как то:

- лирическое настроение обычно связано с применением более мягкой атаки;
- драматическое настроение выражается при помощи более твердой атаки звука.

Здесь тоже все довольно понятно:

- в моменты наибольшего звукового напряжения уместно использование твердой атаки;
- в моменты более спокойного и тихого хорового звучания пользуются приемом мягкой атаки.

В практике церковного пения почти всегда применяется мягкая атака – и сие есть правильно.

Дикция, артикуляция и биомеханика

В искусстве хоровом, да и вообще, в певческом, музыка настолько тесно и напрямую связана со словом, что эту прописную истину даже обсуждать лишней раз неудобно. Некоторые поэтически настроенные вокалисты даже называют пение омузыкаленной речью, и возражать им не принято, ведь так и есть. В образовании пения, как и обычной речи, принимают участие одни и те же органы, как часть голосового механизма. Их совокупность называется артикуляционным аппаратом, а органы, входящие в его состав – артикуляционными. К ним принято относить:

- ротовую полость;
- язык;
- мягкое небо;
- нижнюю челюсть;
- глотку;
- гортань.

Отсюда несложное официальное определение: Артикуляцией называется работа органов голосового аппарата, направленная на образование гласных и согласных звуков.

Артикуляцией называется работа органов голосового аппарата, направленная на образование гласных и согласных звуков

Как руководителю хора вам придется уделять особое внимание развитию гибкости и подвижности артикуляционного аппарата ваших певцов. А стало быть добиваться активности, легкости и свободы в работе отдельных его фрагментов – языка, губ, челюстей... Без этого не может быть хорошего, ясного произношения слов текста. Для этой цели Мастера Хора разработали специально для нас с вами целый ряд забавных, но полезных упражнений. Например, вот такие:

Советы Мастеров Хора

Слоговые упражнения для тренировки сочетаний согласных и гласных звуков

Слоговые упражнения на П-Б, П-Б

ПЭ-ПА-ПО-ПУ-ПЫ ПИ-ПЕ-ПЯ-ПЕ-ПЮ БЭ-БА-БО-БУ-БЫ БИ-БЕ-БЯ-БЕ-БЮ БЭП-БАП-БОП-БУП-БЫП
 БИПЬ-БЕПЬ-БЯПЬ-БЕПЬ-БЮПЬ ПЭББЭ-ПАББА-ПОББО-ПЫББЫ БЭППЭ-БАППА-БОППО-БУППУ-БЫППЫ
 БЭП-БАП-БОП-БУП-БЫП

Слоговые упражнения на К-Г-Х

КИ-КЭ-КА-КО-КУ-КЫ ГИ-ГЭ-ГА-ГО-ГУ-ГЫ ХИ-ХЭ-ХА-ХО-ХУ-ХЫ КИГГИ-КЭГГЭ-КАГГА-КОГГО-КУГГУ-КЫГГЫ
 ГИККИ-ГЭККЭ-ГАККА-ГОККО-ГУККУ-ГЫККЫ ГИК-ГЭК-ГАК-ГОК-ГУК-ГЫК КИХ-КЭХ-КАХ-КОХ-КУХ-КЫХ
 ХИК-ХЭК-ХАК-ХОК-ХУК-ХЫК ГИХ-ГЭХ-ГАХ-ГОХ-ГУХ-ГЫХ КИХИ-КЭХЭ-КАХА-КОХО-КУХУ-КЫХЫ
 ХИКИ-ХЭКЭ-ХАКА-ХОКО-ХУКУ-ХЫКЫ ГИХИ-ГЭХЭ-ГАХА-ГОХО-ГУХУ-ГЫХЫ
 ХИГИ-ХЭГЭ-ХАГА-ХОГО-ХУГУ-ХЫГЫ

Согласные Т-Д

ТЭ-ТА-ТО-ТУ-ТЫ ДЭ-ДА-ДО-ДУ-ДЫ ДЭТ-ДАТ-ДОТ-ДУТ-ДЫТ ТЭДДЭ-ТАДДА-ТОДДО-ТУДДУ-ТЫДДЫ
 ДЭТТЭ-ДАТТА-ДОТТО-ДУТТУ-ДЫТТЫ ТИ-ТЕ-ТЯ-ТЕ-ТЮ ТЫ-ТЬЕ-ТЬЯ-ТЬЕ-ТЬЮ ДИ-ДЕ-ДЯ-ДЕ-ДЮ
 ДЬИ-ДЬЕ-ДЬЯ-ДЬЕ-ДЬЮ ТИДДИ-ТЕДДЕ-ТЯДДЯ-ТЕДДЕ-ТЮДДЮ ДИТТИ-ДЕТТЕ-ДЯТТЯ-ДЕТТЕ-ДЮТТЮ

Согласные Ф-В

ФЭ-ФА-ФО-ФУ-ФЫ ВЭ-ВА-ВО-ВУ-ВЫ ФЭВВЭ-ФАВВА-ФОВВО-ФУВВУ-ФЫВВЫ
 ВЭФФЭ-ВАФФА-ВОФФО-ВУФФУ-ВЫФФЫ
 ЭФФ-ВАФФ-ВОФФ-ВУФФ-ВЫФФ ФТЭ-ФТА-ФТО-ФТУ-ФТЫ ФСЭ-ФСА-ФСО-ФСУ-ФСЫ
 ВДЭ-ВДА-ВДО-ВДУ-ВДЫ ВЗЭ-ВЗА-ВЗО-ВЗУ-ВЗЫ ФКЭ-ФКА-ФКО-ФКУ-ФКЫ ФШЭ-
 ФША-ФШО-ФШУ-ФШЫ
 ВГЭ-ВГА-ВГО-ВГУ-ВГЫ ВЖЭ-ВЖА-ВЖО-ВЖУ-ВЖЫ ФИ-ФЕ-ФЯ-ФЕ-ФЮ ВИ-ВЕ-ВЯ-ВЕ-ВЮ
 ВИФФИ-ВЕФФЕ-ВЯФФЯ-ВЕФФЕ-ВЮФФЮ ФИВВИ-ФЕВВЕ-ФЯВВЯ-ФЕВВЕ-ФЮВВЮ
 ВИФФЬ-ВЕФФЬ-ВЯФФЬ-ВЕФФЬ-ВЮФФЬ ФТИ-ФТЕ-ФТЯ-ФТЕ-ФТЮ ВДИ-ВДЕ-ВДЯ-
 ВДЕ-ВДЮ

Согласные С-З

СЭ-СА-СО-СУ-СЫ ЗЭ-ЗА-ЗО-ЗУ-ЗЫ АСЭ-АСА-АСО-АСУ-АСЫ АЗЭ-АЗА-АЗО-АЗУ-АЗЫ
 СЭЗЭ-САЗА-СОЗО-СУЗУ-СЫЗЫ
 ЗЭСЭ-ЗАСА-ЗОСО-ЗУСУ-ЗЫСЫСИ-СЕ-СЯ-СЕ-СЮ АСИ-АСЕ-АСЯ-АСЕ-АСЮ ЗИ-ЗЕ-
 ЗЯ-ЗЕ-ЗЮ АЗИ-АЗЕ-АЗЯ-АЗЕ-АЗЮ
 СИЗИ-СЕЗЕ-СЯЗЯ-СЕЗЕ-СЮЗЮ ЗИСИ-ЗЕСЕ-ЗЯСЯ-ЗЕСЕ-ЗЮСЮ ЗИСЬ-ЗЕСЬ-ЗЯСЬ-
 ЗЕСЬ-ЗЮСЬ

Согласные Ш-Ж

ШИ-ШЕ-ША-ШО-ШУ ЖИ-ЖЕ-ЖА-ЖЦ-ЖУ ЖИШШИ-ЖЕШШЕ-ЖАШША-ЖОШШО-ЖУШШУ
 ЖИШШ-ЖЕШШ-ЖАШШ-ЖОШШ-ЖУШШ ШТИ-ШТЭ-ШТА-ШТО-ШТУ-ШТЫ ЖДИ-ЖДЭ-
 ЖДА-ЖДО-ЖДУ-ЖДЫ

Согласные Ч-Щ

ЩИЧИ-ЩЕЧЕ-ЩЯЧЯ-ЩЕЧЕ-ЩЮЧЮ ЧИЩИ-ЧЕЩЕ-ЧЯЩЯ-ЧЕЩЕ-ЧЮЩЮ
 ЧИЩ-ЧЕЩ-ЧЯЩ-ЧЕЩ-ЧЮЩ ЩИЧ-ЩЕЧ-ЩЯЧ-ЩЕЧ-ЩЮЧ

Слоговые упражнения на Н-М

МЭ-МА-МО-МУ-МЫ НЭ-НА-НО-НУ-НЫ МЭМЭ-МАМА-МОМО-МУМУ-МЫМЫ
 НЭННЭ-НАННА-НОННО-НУННУ-НЫННЫ МЭММ-МАММ-МОММ-МУММ-МЫММ
 НЭНН-НАНН-НОНН-НУНН-НЫНН МИ-МЕ-МЯ-МЕ-МЮ НИ-НЕ-НЯ-НЕ-НЮ МНИ-МНЕ-
 МНЯ-МНЕ-МНЮ
 МИНЬ-МЕНЬ-МЯНЬ-МЕНЬ-МЮНЬ

Согласные Л-Р

ЛЭ-ЛА-ЛО-ЛУ-ЛЫ ЛЭЛЛЭ-ЛАЛЛА-ЛОЛЛО-ЛУЛЛУ-ЛЫЛЛЫ ЛЭЛЛ-ЛАЛЛ-ЛОЛЛ-ЛУЛЛ-
 ЛЫЛЛ
 МЛЭ-МЛА-МЛО-МЛУ-МЛЫ ЛИ-ЛЕ-ЛЯ-ЛЕ-ЛЮ
 ЛИЛЛИ-ЛЕЛЛЕ-ЛЯЛЛЯ-ЛЕЛЛЕ-ЛЮЛЛЮ ЛИЛЛЬ-ЛЕЛЛЬ-ЛЯЛЛЬ-ЛЕЛЛЬ-ЛЮЛЛЬ
 РЭ-РА-РО-РУ-РЫ РЭРР-РАРР-РОРР-РУРР-РЫРР РЭРРЭ-РАРРА-РОРРО-РУРРУ-РЫРРЫ
 ТРЭ-ТРА-ТРО-ТРУ-ТРЫ ДРЭ-ДРА-ДРО-ДРУ-ДРЫ ТРЭ-ДРЭ; ТРА-ДРА; ТРО-ДРО; ТРУ-
 ДРУ; ТРЫ-ДРЫ

ДРЭ-ТРЭ; ДРА-ТРА; ДРО-ТРО; ДРУ-ТРУ; ДРЫ-ТРЫ ТРЭРР-ТРАРР-ТРОРР-ТРУРР-ТРЫРР
 ДРЭРР-ДРАРР-ДРОРР-ДРУРР-ДРЫРР

РЛИ-РЛЭ-РЛА-РЛО-РЛУ-РЛЫ ЛРИ-ЛРЭ-ЛРА-ЛРО-ЛРУ-ЛРЫ РЛИ-ЛРИ; РЛЭ-ЛРЭ;
 РЛА-ЛРА; РЛО-ЛРО
 ЛРИ-ЛРИ; ЛРЭ-РЛЭ; ЛРА-РЛА; ЛРО-РЛО РЛУ-ЛРУ; РЛЫ-ЛРЫ ЛРУ-РЛУ; ЛРЫ-РЛЫ РИ-
 РЕ-РЯ-РЕ-РЮ
 РИРЬ-РЕРЬ-РЯРЬ-РЕРЬ-РЮРЬ РИРРИ-РЕРРЕ-РЯРРЯ-РЕРРЕ-РЮРРЮ
 ТРИ-ТРЕ-ТРА-ТРЕ-ТРИ ДРИ-ДРЕ-ДРА-ДРЕ-ДРИ ТРИРЬ-ТРЕРЬ-ТРАРЬ-ТРЕЕРЬ-
 ТРИОРЬ
 ДРИРЬ-ДРЕРЬ-ДРАРЬ-ДРЕРЬ-ДРИОРЬ
 ТРИРЬ-ДРИРЬ ТРЕРЬ-ДРЕРЬ ТРАРЬ-ДРАРЬ ДРИРЬ-ТРИРЬ ДРЕРЬ-
 ТРЕРТ
 ДРАРЬ-ТРАРЬ ТРЕРЬ-ДРЕРЬ ТРИОРЬ-ДРИОРЬ ДРЕРЬ-ТРЕРЬ ДРИОРЬ-
 ТРИОРЬ

ГЕКСАМЕТР – любопытное вокальное упражнение

1. Много зловещих писем на дощечке складной начертал он.
2. И на погибель ее приказал передать ее тестю.
3. Тот и отправился в путь под охраной богов неотложно.
4. Вскоре в Ликий пришел, к берегам святоструйного Ксанфа,
5. Где дружелюбно был принят владыкой обширной реки.
6. Девять заклали быков, девять дней угощение длилось.
7. И на десятый лишь день, с появлением зори лучезарной,
8. Царь стал спрашивать: нельзя ль ему знаки увидеть?

Гекзаметр произносится на опоре и на распев.

Прежде всего, надо знать, что гекзаметр может читаться либо всем хором, либо группами, либо каждым занимающимся индивидуально, под фортепьяно, с тем, чтобы можно было брать тон на каждую строку гекзаметра. Найдите удобную для вас тональность для того, чтобы все ноты гаммы выбранной вами тональности были для вас доступны и по возможности удобны. Начать произносить гекзаметр следует с самой удобной ноты вашей примарной зоны.

Как найти «свою» тональность? Это делается следующим образом. Если вы уже знаете свою примарную зону, то ваш разговорный тон должен быть серединой этой тональности. На примере тональности ДО-мажор это будут ноты ФА, СОЛЬ. На этом звуке произнесите весь текст гекзаметра (Предположим, что это будет звук ФА).

(Строки гекзаметра пронумерованы. Цифры после звуков – это номера строк гекзаметра).

- а) Звук ФА – 1, 2
- б) Звук ФА – 1, 2
- в) Звук ФА – 1, 2

- »- МИ – 3, 4 -»- МИ – 3, 4 -»- СОЛЬ – 3, 4
 -»- ФА – 5, 6 -»- РЕ – 5, 6 -»- ЛЯ – 5, 6

- »- МИ – 7 -»- ДО – 7, 8 -»- СИ – 7, 8
- »- ФА – 8 -»- ДО – 1, 2 -»- СИ – 1, 2
- »- РЕ – 3, 4 -»- ЛЯ – 3, 4
- »- МИ – 5, 6 -»- СОЛЬ – 5, 6
- »- ФА – 7, 8 -»- ФА – 7, 8

г) От ноты ДО до ноты ДО по звукам гаммы вверх и вниз. Условие: дна нота – одна строка гекзаметра.

СКороговорки

Тренируя дикцию на фразах и текстах, не забывайте об их смысле:

1. От топота копыт пыль по полю летит.
2. Маланья болтунья, молоко болтала, выбалтывала, да не выболтала.
3. В луку Клим луком кинул.
4. Бык тупогуб, тупогубенький бычок, у быка бела губа была тупа.
5. Пришел Прокоп, кипел укроп, ушел Прокоп, кипел укроп, как при Прокопе кипел укроп, так и без Прокопа кипел укроп.
6. На дворе трава, на траве дрова, раз дрова, два дрова, три дрова. Не коли дрова на траве двора.
7. Купи кипу пик.
8. Чешуя у щучки, щетинка у чушки.
9. Цапля чахла, цапля сохла, цапля сдохла.
10. Тридцать три корабля лавировали, да не вылавировали.
11. Протокол под протоколом протоколом запротоколировали.
12. Около кола колокола.
13. Король – орел, орел – король.
14. Либретто «Риголетто».
15. Была у Фрола, на Лавра Фролу врала, а теперь пойду к Лавру, на Фрола Лавру навру.
16. Карл у Клары украл кораллы, а Клара у Карла украла кларнет.
17. Не тот, товарищи, товарищу товарищ, кто при товарищах товарищу товарищ, а тот, товарищи товарищу товарищ, кто без товарищей товарищу товарищ.
18. Всех скороговорок не перескороговоришь, не перевыскороговоришь.

Особое внимание также стоит уделить довольно рутинной, но необходимой работе над однотипным формированием гласных:

А, О, У, Э, И, Ы.

Причем не только в каждой хоровой партии, но и во всем хоре – однотипность гласных и их единый характер влияют на хоровой ансамбль.

Не следует нам с вами игнорировать и трудные для произношения в пении согласные. Такие например, как:

К, П, Т, Ф, Х.

А также С, Ш, Ц, Г, Щ.

Некоторые из них настолько агрессивны, что порой прерывают вокальную линию. А значит должны произноситься очень крепко и очень кратко – если вы не хотите, чтобы хор вдруг зашипел, словно стадо рассерженных гусей. Поэтому шипящие согласные «с» и «ш» произносить следует деликатно, коротко и осторожно.

Согласные в конце слов должны быть всегда отчетливы и ясны – достаточно послушать записи хороших вокалистов, чтобы в этом убедиться. Если слог оканчивается на согласную, то она относится к последнему слогу: «но-чка те-мная», «вста-не-тсо-лице» и т.п. Если в одном слоге согласных собирается больше, чем позволяют существующие санитарные нормы (вспомните фамилию гениального актера – Фрунзика Мкртчана), то их следует пропевать-произносить скоро, легко и четко – без ненужного утрирования.

Для дирижера важно воспитывать в хоре уважительное отношение к словесному тексту выбранного произведения – в конце концов, автор текста хотел через него что-то вам сказать. Хорошо выработанная в хоре дикция способна облегчить жизнь и коллективу, и дирижеру, и певцам.

Давайте поговорим более подробно об артикуляции, а также о роли гласных и согласных звуков в певческом звукообразовании. Для начала – небольшое, но полезное определение музыкального звука: «Музыкальными могут быть только такие звуки, в которых ясно выражен основной тон».

Музыкальными могут быть только такие звуки, в которых ясно выражен основной тон

Гласные?

Пение происходит на гласных звуках. Эта аксиома не требует доказательств, хотя в ней несправедливо обижены звонкие согласные. Поэтому мы обязательно дадим им слово, только чуть позже. Итак, гласные звуки. Зарождаются они, понятное дело, в гортани при взаимодействии голосовых связок и воздушного потока – дыхания.

При этом образуются звуковые волны, которые изливаются на свет Божий через *«ротоглоточный канал»**. Гласные звуки имеют ясно выраженный основной тон, потому они и могут петься. Для каждого гласного звука формируется определенная зона обертонов.

* Авторы не виноваты – именно так это называется в большинстве пособий по хороведению, а также в кратких справочниках для хирургов и патологоанатомов.

Авторы не смогут считать себя правыми по отношению к читателям, если не приведут здесь определение интересного и такого полезного в музыке понятия, как обертон.

Усилителем обертонов являются полости глотки и рта, которым артист хора придает соответствующую форму (иногда это лучше слышать, нежели видеть). Восприятие нашим слухом обертонового состава звука, собственно и создает тембровое ощущение гласных. Сами гласные при этом являются как бы оболочкой, в которую упаковывается певческий звук. Поэтому постановка певческого голоса начинается, как правило, с работы над формированием именно вокальных гласных – ведь на этих звуках как раз и вырабатываются все основные качества голоса. По большому счету, от правильного (в вокальном понимании этого слова) формирования гласных и зависит художественная ценность любого певческого голоса.

Материал из Википедии – свободной энциклопедии

Обертоны (нем. Oberton – «верхний тон») в акустике – призвуки, входящие в спектр музыкального звука; высота обертонов выше основного тона (отсюда название). Наличие обертонов обусловлено сложной картиной колебаний звучащего тела (струны, столба воздуха, мембраны, голосовых связок и т. д.): частоты обертонов соответствуют частотам колебания его частей.

Обертоны бывают гармоническими и негармоническими. Частоты гармонических обертонов кратны частоте основного тона (гармонические обертоны вместе с основным тоном также называются гармониками); в реальных физических ситуациях (например, при колебаниях массивной и жесткой струны) частоты обертонов могут заметно отклоняться от величин, кратных частоте основного тона – такие обертоны называются негармоническими.

Ввиду исключительной важности для музыки именно гармонических обертонов (и относительной малозначимости негармонических) вместо «гармонический обертон» в музыкально-теоретической литературе часто пишут «обертон» без каких-либо ненужных уточнений.

Количество и характер обертонов собственно и влияют на тембр. Каждый обертон имеет порядковый номер, обозначающий, какая часть струны колеблется. Звукоряд, состоящий из основного тона и его гармонических обертонов, называется Натуральным (обертоновым) звукорядом.

1, 2, 4, 8, 16 – октавные обертоны. Абсолютно чистый звук.

3, 6, 12 – квинтовые обертоны.

5, 10 – терцовые обертоны.

7, 14 – септовые обертоны.

9, 11, 13, 15 – единичные обертоны.

Начальные 10 обертонов прослушиваются по высоте и сливаются друг с другом в аккорды. Остальные прослушиваются плохо или не прослушиваются совсем..

С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова

Толковый словарь русского языка (онлайн версия на Яндексe) объясняет это явление проще и без принятого заумства:

ОБЕРТОН, -а, м. (спец.). Дополнительный тон, придающий основному звуку особый оттенок или тембр.

| прил. ~ный, -ая, -ое.

Для каждого гласного звука существует собственная область обертонов, некий акустический строй, кем-то когда-то названный формантой гласного звука.

Дело в том, что звук, образованный на уровне голосовых связок, сам по себе качеством не обладает и не имеет признаков определенного гласного. Он никакой ...и звать его никак. Индифферентный, выражаясь по-научному. Преобразование этого звука в определенный гласный происходит уже на следующем уровне – в органах и полостях, расположившихся над связками. Каждая из этих полостей усиливает определенную область обертонов – то есть создает одну из основных формант гласного звука. Разумеется, все форманты в детском и женском голосе выше, чем в мужском – в этом-то вся прелесть.

Глухие и звонкие

Чем выше форманта гласного, тем звучней гласный. По этому признаку основные гласные звуки нашей речи делятся на звонкие и глухие.

Шпаргалка

Основные гласные	и, ы, э, а, о, у
Йотированные гласные	е, е, я, ю
Звонкие гласные	е, и, э

Как видим, гласный звук А занимает в одиночестве своем нейтральное положение.

Гласные О и У относятся к глухим, но не жалуются.

Верхние форманты гласных Е, И и Э – самые высокие из всех формант гласных, поэтому они и отличаются наибольшей звонкостью. Отсюда их название – звонкие гласные.

Большая разница по высоте между формантами звонких и глухих гласных создает ненужную пестроту в общем фоне вокального звучания. Подобным обычно грешат необученные певцы, поющие «пестрым» звуком. А происходит это от того, что гласные звуки в пении они формируют так же, как и в речи. Так что постулат «Пой, как говоришь», как видите, не всегда справедлив и, скорее всего, относится к одному из популярных вокальных мифов. Ведь певческие гласные сильно отличаются от речевых! Они или округляются, или притемняются, но все приобретают общую форманту, близкую по звучанию к гласному О (кто-то это даже измерил и получил интересный, но в практическом плане мало кому нужный показатель – около 515 колебаний в секунду).

В вокальной методике существуют специальные приемы по усилению звонкости гласных – при образовании глухих гласных О, У и нейтрального гласного «А» добиваются усиления высоких формант, характерных как раз для звонких гласных. Тем самым глухие гласные как бы приближают к звонким. Такая вот вокальная химия. Подобные приемы (округление звонких гласных и приближение глухих гласных к звонким и т.п.) выравнивают певческие гласные по звучанию и объединяются под общим научнообразным названием «нейтрализации гласных в пении».

Отсюда вывод.

Для всех певческих гласных на всем диапазоне голоса характерно усиление двух певческих формант, названных высокой и низкой.

Давайте кратко и ненавязчиво обсудим каждую из них.

Высокая певческая форманта	Весьма интересное приобретение для любого певческого аппарата – придает голосу звонкость, собранность, металл... Она хорошо воспринимается, в том числе, с дальних расстояний и потому придает важное качество полетности певческому звуку. То есть делает голос хорошо слышимым даже на дальнем расстоянии, причем вне зависимости от силы звука. В качестве примера можно привести клавесин в симфоническом оркестре – как бы ни «зажигали» оркестранты, как бы ни тужился орган и ни ревели бы на фортиссимо хор и солисты, тихий скромный клавесин будет слышан всегда.
Низкая певческая форманта	Тоже полезный фактор – помимо стандартного округления создает впечатление мощности и полноты звучания.

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

Давайте попробуем разобраться.

В русском языке, как мы уже упоминали, в соответствии с алфавитом различают шесть основных и четыре йотированных, то есть сложных гласных звуков, образованных присоединением основных гласных звуков к «И-краткому», когда Е – это на самом деле ЙЭ, Я – ЙА и т.д.

Для удобства – снова в виде таблицы:

Основные гласные	и, ы, э, а, о, у
Йотированные гласные	е, е, я, ю

Гласный И. Самый звонкий из всех гласных звуков. Он настраивает на головное резонирование, помогает собрать и приблизить звук. Часто применяется при глухом, затемненном фоне звучания. При произнесении И гортань поднимается, поэтому он противопоказан при зажатом, горловом тембре, ибо слушать это невозможно даже при исполнении большой компанией, где принято не столько петь, сколько кричать песню. В связи с тем, что форманта этого гласного близка к высокой певческой форманте, она помогает ее усилению на других гласных. И способствует чему? Созданию активной атаки! Гласный звук И образуется при сильном сокращении голосовых связок и потому показан при сипе. Особенно, если сип этот присутствует как остаточное явление мутации. В академическом пении звук И принято специально прикрывать-округлять, чтобы в звучании хора не было характерного народного тембра.

Гласный Ъ. По артикуляционному укладу для пения неудобен. Он вообще неудобен! Не верите – попробуйте пропеть на нем хотя бы первые три такта «Гимна России». Понравилось? А все потому, что его артикуляция связана с напряжением корня языка, он увеличивает зажим горла и невольно создает горловые призвуки. Если учесть, что гласный Ъ в русском языке близок к И и фактически представляет собой ухудшенный вариант этого гласного, то и в пении, приближая звучание Ъ к И, можно существенно уменьшить неудобство артикуляции.

Простое правило от Мастеров Хора

Губы складываются как для звука У, но при этом поется И

Гласный Э. По артикуляционному укладу не всегда удобен. Его лучше применять в случаях, когда голос на этом гласном звучит лучше, чем на остальных. У низких мужских голосов гласный «Э» бывает уместен при формировании головных звуков.

Гласный А. Занимает среднее положение между звонкими и глухими гласными. А потому легко поддается округлению. При его произнесении ротоглоточный канал принимает наиболее удобную рупорообразную форму, а положение гортани становится близким к певческому. Из-за всех этих благородных качеств гласный «А» часто применяется как основной звук для выработки вокального звучания. Это совершенно естественно, ведь именно он помогает лучше других гласных освободить и расслабить артикуляционный аппарат, выявить природный тембр голоса.

Гласный О. Способствует поднятию мягкого неба, наводит на ощущение зевка, помогает снятию горлового звука и традиционного певческого зажатия. Хороший звук. Рекомендуется опытными хормейстерами как настроечный при появлении в хоре резкого и плоского звучания.

Гласный У. Самый глубокий и «темный» гласный. При его произнесении больше, чем при всех других гласных поднимается мягкое небо, расширяется ротоглоточная трубка. У активизирует голосовые связки, работу губ, вызывает ощущение прикрытия в верхнем регистре – особенно у мужских голосов. Этот гласный полезен при работе с детскими и женскими голосами: он активизирует вялое мягкое небо, губы и голосовые связки, помогает устранить плоское, чрезмерно близкое звучание. При работе с хором облагораживает звучание отдельных партий и хора в целом. Однако для многих начинающих певцов пение гласной У означает неминуемый зажим голосового аппарата. Чтобы этого избежать, Мастера Хора советуют рот открывать на О, а петь У. А можно даже иногда петь «О» на долгих нотах, и это будет бьютифул, вспомните знаменитую серенаду Трубадура в исполнении Муслима Магомаева: «Ло-о-о-ооооч со-олнца золото-о-о-го...».



При пении йотированных гласных первый звук Й мгновенно сменяется вторым, тянущимся звуком. Тут рекомендуется следить, чтобы после смены артикуляции с Й на основной гласный не искажалось его звучание. При зажатом звуке эти гласные следует применять деликатно и осторожно, ибо совсем их не применять в нашем с вами деле вряд ли получится.

Согласные!

Формирование согласных звуков происходит совсем не так, как гласных. Они образуются не в гортани, а в том, что в анатомии и врачебной практике принято называть органами ротовой полости: язык, мягкое небо, губы и прочий уже головной ливер создающий препятствия потоку дыхания и звуковых волн. При этом образуются разнообразные шумовые эффекты, которые принято называть согласными звуками.

Во многих согласных звуках основной тон (высота звука) или напрочь отсутствует, или, как говорят в Одессе, «немножко присутствует» – имеются в виду «М», «Н» и даже «Р», так как некоторые специалисты свято уверены в том, что при большом желании на этих звуках тоже можно петь. Хозяин – барин, какие проблемы...

Как следует из всех учебников русского языка, согласные делятся на:

Глухие (или обидно названные «безголосые»)	к, п, с, т, ф, х, ц, ч, ш, щ	образуются вполне без участия голосовых связок – от колебания выдыхаемого воздуха, а потому состоят из одних шумов
Звонкие	б, в, г, д, ж, з	рождаются от неравного брака ротовых шумов и голоса. В них достаточно ясно выражен основной тон (высота звука).
Сонорные или полугласные (очередной идиотский термин – прим. авт.)	л, м, н, р	возникают при неравной победе голоса над ротовыми шумами.

Приготовьтесь, сейчас авторы опять скажут банальность: активное произношение согласных вызывает усиленное сокращение мышц ротоглотки, тем самым превращая ее в неплохой резонатор. Что это дает? Прежде всего, увеличение звонкости гласных при пении. При разговоре, в принципе, тоже, но лучше не надо... Отсюда полезный совет на все времена: чем более четко произносятся согласные, тем ярче звучит голос.

Существует один маленький секрет: один и тот же гласный звук меняет свое окончание в зависимости от следующего за ним согласного. Поясним: при переходе с согласного звука на гласный установка нашего артикуляционного аппарата (губ, языка, мягкого неба...) для гласного звука подготавливается уже при звучании предшествующего согласного. А следующий за согласным гласный звук как бы сохраняет артикуляционную форму предыдущего согласного. Такая вот круговая порука. Этот прием широко используют продвинутые вокальные педагоги. Его еще называют фонетический метод. В нем обязательно учитываются особенности образования согласных звуков: участие голоса (глухость или степень звонкости согласных звуков), положение

Чем более четко произносятся согласные, тем ярче звучит голос

артикуляционных органов и степень их напряжения, напор воздушного потока и много чего еще, хорошо описанное в толковых пособиях по вокальной методике (см. список использованной и рекомендуемой литературы в конце книги). В каждом отдельном случае, в зависимости от сочетания этих свойств, отбирают полезный гласный звук для соединения с последующим гласным.

В вокальных упражнениях, в основном, применяются звонкие согласные, так как на этих звуках работают голосовые связки, да и сами они имеют высоту звучания.

Кроме банального разделения «звонкий – глухой», согласные звуки делятся еще на губные (б, м, п), язычные (д, л, р, т, ц, ч), небные (м, н) – в зависимости от того, какие органы участвуют в их образовании. По месту образования в ротовой полости согласные бывают заднего (к, г), среднего (х, ш, р) и переднего уклада – те, что не были перечислены. Согласные заднего уклада иногда применяются при исправлении чрезмерно близкого, «белого» звучания.

Шпаргалка

СОГЛАСНЫЕ ПО ОРГАНАМ			СОГЛАСНЫЕ ПО МЕСТУ ОБРАЗОВАНИЯ В РОТОВОЙ ПОЛОСТИ		
Губные	Язычные	Небные	Заднего уклада	Среднего уклада	Переднего уклада
б, м, п	д, л, р, т, ц, ч	м, н	к, г	х, ш, р	все остальные

В хоровом и вообще в певческом деле положение артикуляционных органов при образовании различных согласных звуков может либо очень хорошо, либо очень плохо влиять на последующий гласный звук. Например, при согласных «К», «Г» значительно сокращаются мышцы мягкого неба, и оно при этом поднимается, а сами согласные помогают удерживать мягкое небо в таком полезном положении. Но в то же время они связаны с напряжением корня языка, а это может еще больше усугубить часто имеющийся у неопытных певцов горловой призыв.

Губные согласные (Б, М, П) хорошо активизируют губы, а губно-язычные (Ж, В, Ф) – еще и язык.

Согласные Т и П чья-то неумная лингвистическая фантазия назвала взрывными. Возможно потому, что их образование связано с большим напором воздуха – дыхательной струи. Значит, эти согласные могут быть использованы для активизации дыхательной функции. А согласные Б, Д, Р образуются при большом сопротивлении артикуляционных органов потоку не только дыхательной, но и звуковой струи, так что вполне могут служить средством стимуляции как дыхания, так и голосовых связок. Они же прекрасно формируют твердую атаку – особенно согласный Д.

Сонорные согласные Л, М, Н, Р, как полугласные, стоят особняком – они имеют собственный тон и могут вокально звучать, поэтому имеют особое значение для певческого голосообразования и широко применяются во всех вокальных школах. Они помогают быстро и точно найти головное резонирование. Кроме того, согласная Л активизирует кончик языка, тем самым делая его гибким и свободным, способствует собранному звучанию и образованию мягкой (мягонькой такой) атаки.

Л и М – согласные переднего уклада (см. таблицу выше), поэтому они приближают звук.

М, Н – небные или носовые согласные, образуются при опущенном мягком небе, усиливают резонирование носовой полости, но они не применяются при вялом, малоподвижном мягком небе и особенно при носовом призыве

Р – рокошущий согласный. Неплохо активизирует дыхание и сокращение голосовых связок.

Вокальная речь к разговорному жанру относится так же, как хороведение к металлургической промышленности, а потому имеет свои особенности. Мы с вами договорились, что носителями вокального звука являются гласные. Поэтому в выпеваемом слоге гласные удлиняются и занимают почти всю длительность звука. В обычной речи произношение гласных и согласных практически одинаково по времени. Согласные максимально укорачиваются, но произносятся предельно четко и ясно. В связи с этим меняется сама сущность певческой дикции. Ведь если речевая дикция зависит целиком от ясного и четкого произношения согласных, то певческая зависит еще и от формирования гласных звуков.

Звуковысотный диапазон обычной речи мал – в большом диапазоне просто нет необходимости. Диапазон звуков, воспроизводимых в пении, может простираться на две (а если повезет, то и более) октавы.

Работа над дикцией

Причин невнятного произношения может быть множество: усталость, вялость, недостаточная подвижность языка или губ, зажатость нижней челюсти, неправильное открытие рта, скованность мышц шеи и лица... Перечислять можно долго. Для тренировки артикуляционного аппарата

Мастера Хора подарили нам с вами великое множество забавных упражнений, способных помочь преодолеть проблемы с дикцией. Желательно, чтобы при их совершении вас никто не видел – существует риск, что возьмут за руку и поведут к психиатру. Судите сами.

«Пятачок»	вытянуть губы вперед и совершать ими вращательные движения
«Шпага»	при сомкнутых губах хорошо открыть рот, языком «колоть» щеки
Для раскрепощения нижней челюсти	использовать гласный звук «а» и слоги с ним
Для активизации губ	упражнения с губными согласными «б», «п», «м», с гласными «о», «у», «и» (очень хорошо сочетание «и-у»)
При вялости языка	слог ЛЯ (внимание на кончик языка), слоги с согласными «р», «ц», «ч»

Полезно выразительно читать текст произведения в заданном музыкальным материалом ритме. Это не только развлекает, но и тренирует дикцию, позволяет выделять в тексте особо трудные слова, прочитывать их с утрированием. Полезно предварительно пропевать произведения на слоги «бра», «дри», «гри» и т.п. Также хорошо применять для тренировки дикции популярные скороговорки (желательно приличные – а то разные случаи бывали...).

Методическая копилка.

Несколько классических профессиональных советов от Мастеров РАТИ (ГИТИС)

Повторяйте каждый день это упражнение для дикции. Обязательно читать вслух!

Если каждый день певцы вашего хора будут проговаривать это упражнение 1-5 раз, то через две недели вы заметите в хоре просто ошеломительные результаты.

Итак:

В четверг четвертого числа в четыре с четвертью часа лигурийский регулировщик регулировал в Лигурии,

но тридцать три корабля лавировали, лавировали, да так и не вылавировали,

а потом протокол про протокол протоколом запротоколировал, как интервьюером интервьюируемый лигурийский регулировщик речисто,

данечисторапортовал, данедорапортовалдорапортовывалдатакзарапортовался про размокрогодившуюся погоду, что, дабы инцидент не стал претендентом на судебный прецедент, лигурийский регулировщик акклиматизировался в неконституционном Константинополе, где хохлатые хохотушки хохотом хохотали и кричали турке, который начерно обкурен трубкой:

не кури, турка, трубку, купи лучше кипу пик, лучше пик кипу купи,

а то придет бомбардир из Бранденбурга — бомбами забомбардирует за то, что некто чернорылый у него полдвора рылом изрыл, вырыл и подрыл; но на самом деле турка не был в деле, да и Клара в то время кралась к ларю, пока Карл у Клары кораллы крал, за что Клара у Карла украла кларнет,

а потом на дворе деготниковой вдовы Варвары два этих вора дрова воровали; но грех — не смех — не уложить в орех: о Кларе с Карлом во мраке все раки шумели в драке, – вот и не до бомбардира ворам было, и не до деготниковой вдовы, и не до деготниковых детей;

зато рассердившаяся вдова убрала в сарай дрова: раз дрова, два дрова, три дрова — не вместились все дрова, и два дровосека, два дровокола-дроворуба для расчувствовавшейся Варвары выдворили дрова вширь двора обратно на дровяной двор, где цапля чахла, цапля сохла, цапля сдохла;

цыпленок же цапли цепко цеплялся за цепь;

молодец против овец, а против молодца сам овца,

которой носит Сеня сено в сани,

потом везет Сеньку Соньку с Санькой на санках:

санки – скок, Сеньку – в бок, Соньку – в лоб, все – в сугроб,

а Сашка только шапкой шишки сшиб,

затем по шоссе Саша пошел, Саша на шоссе саше нашел;

Сонька же — Сашкина подружка шла по шоссе и сосала сушку,

да притом у Соньки-вертушки во рту еще и три ватрушки —

аккурат в медовик, но ей не до медовика —

Сонька и с ватрушками во рту пономаря перепономарит, – перевыпономарит:

жужжит, как жужелица, жужжит, да кружится:

была у Фрола — Фролу на Лавра наврала, пойдет к Лавру на Фрола Лавру наврет,

что — вахмистр с вахмистршей, ротмистр с ротмистршей,

что у ужа — ужата, а у ежа — ежата,

а у него высокопоставленный гость унес трость,

и вскоре опять пять ребят съели пять опят с полчетвертью четверика чечевицы без червоточины, и тысячу шестьсот шестьдесят шесть пирогов с творогом из сыворотки из-под простокваши,

о всем о том около кола колокола звоном раззванивали,

да так, что даже Константин — зальцбургский бесперспективняк из-под бронетранспортера констатировал: как все колокола не переколоковать, не перевыколоковать,

так и всех скороговорок не перескороговорить, не перевыскороговорить;

но попытка — не пытка.

И еще несколько советов от Мастеров

1. Положите в рот несколько орехов и произносите скороговорки, варьируя темп от медленного к быстрому.

2. Используйте разное количество и крупность орехов, усложняя задачу.

3. Запишите на диктофон отрывок определенного текста. Послушайте, что именно слышит ваш собеседник. Вряд ли вам понравится то, что вы услышали. Так вот, записывайте до тех пор, пока ваша дикция не достигнет удовлетворительного уровня!

Используйте дикционное упражнение каждую репетицию, а рекомендации Мастеров подарите своим артистам в качестве задания на дом, ибо упражнения эти – дело не публичное. И, поверьте, безупречность дикции станет для вашего хора нормой.



Звуковедение

Этот симпатичный термин применяется для общего обозначения различных видов голосоведения мелодии (как то: кантилена, портаменто, маркато, легато и прочие ласкающие слух итальянские понятия).

ОПРЕДЕЛЕНИЕ

Основой хорового голосоведения является кантилена – певучее, связанное исполнение мелодических линий хоровыми партиями.

Основой хорового голосоведения является кантилена – певучее, связанное
исполнение мелодических линий хоровыми партиями

Cantilena	Базовый вид звуковедения в пении. Основанный на технике legato и достигается путем распевания гласных в сочетании с коротким произнесением согласных.
Legato	<p>В переводе с итальянского – связано, плавно. Самая популярная форма звуковедения. Связана с навыком плавного и равномерного распределения звука от тона к тону, от слога к слогу, без перерыва и толчков, без нарушения певческой линии. ВНИМАНИЕ! В нотах не проставляется. Лиги в хоровых партитурах относятся не характеру звуковедения, а к особенностям подтекстовки или фразировки.</p> <p>Прием legato не самый простой, особенно для хоров любителей, но на его базе вырабатываются другие полезные и нужные в нашем деле штрихи. Лучше всего legato удастся в пении на гласные, слоги, вокализы или с закрытым ртом – при этом опасность толчков минимальна. Так что самое трудное – сохранение legato при пении с текстом, ведь согласные звуки прерывают вокальную линию (особенно б, п, к, д, т). Плавное поступательное движение мелодии облегчает legato, скачкообразное – осложняет. Legato может иметь разные градации.</p> <p>Если при пении на гласные хоровая партия начинает «плавать», к гласным звукам надо добавить сонорные (м, н, л) или звонкие (д, з) согласные – это помогает сфокусировать звук.</p>

Non legato	Сложный штрих... Он содержит элементы и legato, и staccato одновременно. Звуки теряют свою непрерывность, приобретают, как сейчас любят говорить, «самостийность». Разделяются они небольшой цезурой, но при задержке дыхания. Так что во время задержки голос перестраивается на новый звук без «подъезда» и ощущение четкой атаки каждого звука сохраняется. Этот штрих применяется в основном в подвижном темпе, при взволнованном характере или для обозначения значительности текста. В работе над такими партитурами, чтобы не получилось однообразного пения по слогам, придется наметить динамику фраз, предложений. Мастера Хора советуют: <i>«Если зал обладает чрезмерной акустикой, следует перейти на штрих Non legato».</i>
Marcato	В переводе: выделяя, подчеркивая... Штрих более жесткий, чем legato. Фактически – акцент. Обозначает подчеркнутое, отчетливое исполнение каждого звука, которое достигается посредством акцента. В нотах проставляется не часто и степень его разная. В хоровой практике используется скорее как средство овладения ритмом произношения и, в зависимости от стиля и исполнительской задачи, имеет различные градации. Обычно акцент совпадает с сильной долей (если расходится – это надо обозначить). Его также можно достигнуть за счет ритмического (синкопа), агогического и тембрового выделения звуков. Считается, что акценты бывают 3 видов: метрический, ритмический и фразированный.
Staccato	Переводится как «отрывисто». Мастерство его применения заключается в сокращении продолжительности звуков и в увеличении пауз между ними без перемены в темпе. Звуковой поток на staccato трактуется как единая певческая линия на одной певческой позиции. Staccato должно быть упругим и всегда легким, но негромким. Работа над овладением этим штрихом прививает гибкость голосу, точность атаки, уничтожение «подъездов». Придает произведению тонкость, легкость и грациозность. Может иметь самые разные градации. Упражнение на staccato хорошо тренирует мышцы диафрагмы, активизирует голосовые мышцы, очень полезно для детской практики. Лучше всего отрабатывать на слог (не смейтесь!) «ку».
Tenuto	«Выдержанно», стало быть точно по длительности и силе – от начала звука до конца нужно петь одинаково во всех отношениях (по плотности, силе, нюансу, длительности...).
Glissando	«Скользя» – от звука к звуку
Portamento	«Перенося». В нашем случае – перенося звук. Прием исключительно сольного исполнения, часто относится к сфере вокального дурновкусия. Вносится в исполнение самим исполнителем. Этим штрихом ни в коем случае нельзя злоупотреблять – неумеренное использование придает исполнению слащавость, подъезды, но иногда указывается автором как художественный прием.

Артикуляция или «Разделяй и властвуй!»

Под артикуляцией (articulo (лат.) – расчлению, разделяю) в музыке принято понимать способ «произнесения мелодии», если можно так выразиться.

Артикуляция в хоровом смысле этого слова применяется в двух значениях:

1. Работа органов речи на произнесение звуков;
2. Одно из средств фразировки.

Штриховая техника при этом является элементом именно артикуляции. По степени слитности и расчлененности звуков она разделяется на три категории, что, конечно же, условно, но довольно наглядно:

слитность звуков	Legato
расчлененность звуков	Non legato
краткость звуков	Staccato

Маленький секрет

Артикуляция может выполнять еще и акустическую функцию, помогая привести звучание хора в соответствие с акустикой зала. При излишней реверберации лучше петь не legato, а non legato – в этих условиях пение хора будет звучать слитно, как legato. Паузы в этом случае следует несколько увеличить. Как тут не перефразировать Станислава Ежи Леца: «Каждый хор приносит в зал свою собственную акустику».



Артикуляция может подчеркивать интонационную структуру мелодии. Поясним: поступательное мелодическое движение может исполняться legato, а движение по звукам аккорда – non legato. На практике штрихи часто используются шаблонно, что в общем-то не так плохо. Так, если произведение по характеру певучее, то его поют legato; если энергичное, то поют marcato; шутливое и изящное – staccato. Если скучное – то, по возможности, вообще не поют.

На самом деле штрихи в музыке могут быть гораздо более разнообразными, но их смена должна оправдываться как особенностями произведения, так и замыслом исполнителя. Если текст произведения дан в переводе (желательно, хорошем, а то ведь всяко бывает*), то для его выразительности часто необходим творчески осмысленный подход к артикуляции – где-то следует

* В качестве живого примера – известный случай с переводом на русский язык знаменитого Хора пленных евреев из оперы Верди «Навуходоносор», представляющего собой гениальный парафраз известного библейского 136-го псалма. В русском (точнее, советском) переводе он был известен со словами «Ты прекрасна, о Родина наша...», в которых, конечно же, и в помине не было никаких евреев и вообще упоминаний про Израиль, а угадывается, скорее, Россия («...И цветами покрыты луга. Полноводны могучие реки...»). Вместо народного скорбного плача получился этакий патриотический марш-вальсок, с полностью искаженной первичной идеей – как если бы «В лесу родилась елочка» исполнять на мотив «Вставай, страна огромная!».

отказаться от неоправданной цезуры, где-то поменять штрих, то есть необходимы артикуляционные поправки по сравнению с оригиналом. В этом случае дирижер выступает как бы соавтором композитора, что само по себе очень увлекательно. Хотя авторам этой книги ближе исполнение произведений на языке оригинала. Музыка с «родным» текстом требует применения разнообразных артикуляционных

средств для преодоления инерции восприятия, для впечатляющей выпуклости фраз. При этом все нововведения должны быть оправданы логикой развития иностранного текста и музыки. Не стоит также забывать о стилистических особенностях, свойственных музыке той или иной страны.

Как мы с вами убедились, артикуляция выполняет целый ряд полезных функций. Пожалуй, главная из них – расчленение или связывание музыкальной ткани произведения. Иными словами, с помощью артикуляции осуществляется фразировка.

Цезурность – не от цензуры

Цезурность принято считать важным артикуляционным приемом. Сам термин цезурность звучит устрашающе, но, по большому счету, за этим строгим угловатым словом скрывается не такая уж сложная система разделительных обозначений.

Определение:

Цезура (лат.) в музыке – граница между музыкальными построениями; в пении – короткая смена дыхания, а также смысловая остановка без смены дыхания (подробнее о цезурах – в главе «музыкальная артикуляция»).

Цезура, так же, как и другие знаки дыхания, имеет огромное значение в хоровом пении и исполнении: она указывает на правильное построение литературной и музыкальной фразы, предложения. В партитуре момент взятия дыхания обозначается следующими знаками:

Паузы	Частные, мелкие разделительные и более крупные, общие, вплоть до генеральных.
Дыхание	Может быть общим, индивидуальным, цепным (когда дыхание берется каждым артистом хора по очереди, а не всем хором одновременно) и по фразам.
Собственно цезура(ы)	В узком понимании – специальные разделительные обозначения, короткая люфтпауза, маленькое придыхание. Она выполняется за счет длительности предыдущей фразы, а не за счет последующей; во время люфтпаузы певец, солист, как правило, не берет дыхание, в хоре же брать короткое дыхание необходимо.
Снятие	Бывают укороченные, полные, перетяжки (приемы окончания музыкальных построений, мотивов, фраз, предложений)... В одних случаях артикуляционная цезура совпадает с синтаксическим разделением текста, в других – нет (в этом случае она самостоятельно вводится исполнителем).

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

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

Лига – ее дирижер может поставить над нотным станом или над тактовой чертой в случае необходимости цепного дыхания.

Штрихи – не только к портрету

Важную роль в музыкальной артикуляции играет система штрихов с их разнообразными, порой неожиданными, градациями. Штрихи принято объединять в группы по определенным признакам:

Звуковысотные (с использованием измененной звуковысотности)	Glissando	Portamento	Пение без фиксированной частоты
Динамические (с изменением динамики)	subito Forte subito Piano	marcato	marcando
Тембровые	Пение с закрытым ртом на различные слоги и гласные	Бестекстовая вокализация	

Не следует путать Glissando и Portamento – это тоже, выражаясь по-дерibasовски, две большие разницы или четыре маленькие.

Напомним из вышесказанного:

Portamento	Встречается в сольном пении в качестве одного из выразительных средств, которое не без основания считается моветоном – «подъезды» к заданной высоте недопустимы.
Glissando	Довольно занятный прием скольжения хоровой партии или всего хора от одного звука к другому.

Работа над интонированием

Первое ощущение Италии было на слух. В аэропорту Милана какая-то женщина громко звала: «Джованни-и! Джованни-и!». Последнее «и» на полтона ниже, чем все слово. В музыке полтона называется малая секунда. А в России кричат: «Ва-ся-я!», и последнее «я» на два тона ниже. В музыке это называется терция. Разница в полтора тона. Мелочь, в общем...

Виктория Токарева, «Сентиментальное путешествие»

Слово интонация обычно имеет в этой жизни два основных значения:

1. Эмоциональное изменение высоты звучания голоса при произношении слов. Ее еще называют «речевая интонация».
2. Чистота исполнения, а также чистота строя, основанная на точных звуковысотных соотношениях.

Однако в хоровом пении под интонацией понимается фактически только одно – точное воспроизведение высоты звука голосом. Как тут не вспомнить дирижера и педагога Бориса Григорьевича Тевлина, который говорил, что самым важным в жизни считает чистоту интонации – как в пении, так и в человеческих отношениях....

Первой и основной задачей любого нормального дирижера является выработка у своего хора чистоты интонирования – точного и выразительного исполнения мелодии. В противном случае хор будет звучать банально фальшиво.

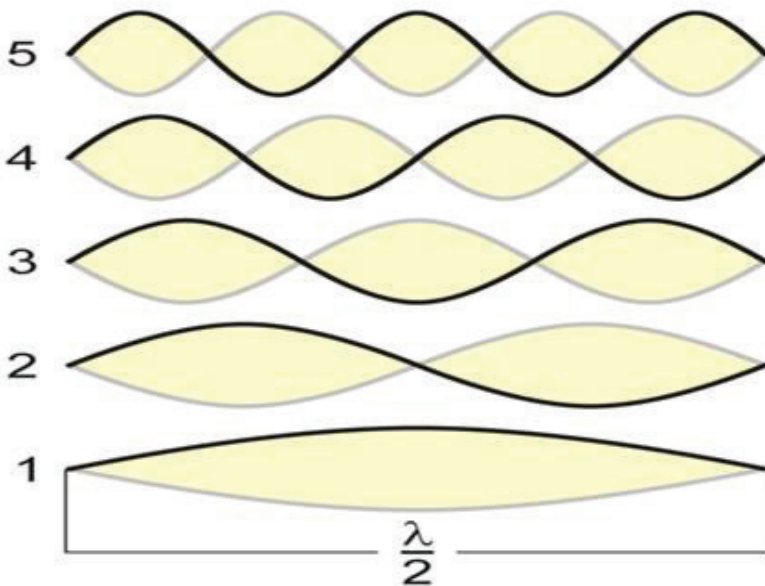
Музыкальная интонация, музыкальный строй – это не что-то такое статичное, раз и навсегда установившееся. Один фундаментальный советский учебник по теории музыки уверяет, что «...В процессе музыкального исполнительства величина интервалов не остается постоянной, а все время колеблется в зависимости от конкретных условий, в которых находится интервал». О как. Или вот, вообще шедевр: «С интонационной точки зрения каждый интервал достигается слухом, а мелодия в сущности есть выявление интервалов».

Автор – Б. Астафьев*. Для чистоты интонирования одного желания петь не достаточно, так что без развития вокальных, слуховых ощущений и навыков здесь не обойтись. Ощущения эти с неба не падают и не появляются сами собой – они развиваются только в процессе работы и желательно в хоре! Самая элементарная форма самостоятельной тренировки интонирования – это пение и подбор по слуху: развивает интонацию, внутренний слух и заодно весьма разнообразит досуг.

* Хорошо сказал! – прим. авт. к прим. Б. Астафьева. ☺

Выработка навыков чистого интонирования и ладово-гармонического строя в хоровом пении зиждется исключительно на основах так называемого натурального строя. Несмотря на сонм теорий на эту тему, сущность его заключается в том, что в любом тоне уже заложены в определенной последовательности все остальные звуки натурального звукоряда – в виде обертонов. На основе серьезных и авторитетных научных данных по акустике авторы составили для вас наглядную таблицу, в которой обозначены относительная высота и порядок определенных обертонов, следующих от основного тонического звука.

Обертоны



ОБЕРТОН	ИНТЕРВАЛ
Первый	Прима
Второй	чистая октава
Третий	чистая квинта
Четвертый	чистая кварта
Пятый	большая терция
Шестой	малая терция
Седьмой	малая терция
Восьмой	большая секунда
Девятый	большая секунда
Десятый	большая секунда
Одиннадцатый	большая секунда
Двенадцатый	малая секунда

Одиннадцатым, двенадцатым и последующими обертонами принято считать интервал малой секунды, но на самом деле последующие интервалы, становясь все меньше и меньше, занимают промежуточное положение между зонами малой секунды и чистой примы – ничего страшного. Чем ближе по порядку следования и слухового восприятия обертоновый звук к основному (исходному) тону, тем он ярче и чище звучит. Чем дальше – тем менее слышен и труднее воспроизводится в смысле высотной чистоты, приходится подключать слуховой опыт и интуицию. Авторы заметили, что особенно точно в натуральном звукоряде звучат интервалы чистых квинты и кварты.

Малая секунда – самый неустойчивый и опасный интервал. При интонировании этого постоянно стремящегося куда-нибудь завалиться интервала, необходимо обращать внимание не столько на него самого, сколько на ладогармоническое тяготение. Хорошее упражнение по интонированию больших и малых секунд – ненавязчивое пропевание мажорных и минорных звукорядов, а также их составляющих с «кашляющими» названиями – трихордов, тетрахордов.

Говорят, не стоит в работе с хором ориентироваться на звучание фортепиано, так как в равномерно-темперированном звукоряде (по которому настраиваются эти инструменты), в отличие от натурального, обертоны, более отдаленные от 1-го (начиная с 7-9-го и далее, то есть интервалы уже большой терции), звучат неточно. Что есть, то есть. В натуральном же строе эта высотно-слуховая особенность звучания составляет, с одной стороны, трудность, а с другой – новые возможности в силе воздействия на слушателя. При любом раскладе – выбор исключительно за вами.

По законам акустики, возможностям человеческого слуха и здравому консерватизму ближайшие обертоны, составляющие чистые октаву, квинту и кварту, могут стать основой для выработки в хоре вокально-слуховых навыков чистого интонирования – например, можно выстроить в хоре хороший унисон и, вслушавшись в обертон, попросить нужную партию хора вступить в него. Поверьте, эффект будет потрясающий!

В любом, даже начинающем смешанном хоре, пение одноголосных произведений или специальных упражнений связано с унисоном или октавным унисоном, то есть удвоением женских голосов мужскими, поющими ту же мелодию октавой ниже. Такое соотношение хоть и банально, но отнюдь не скучно, к тому же почти всегда будет звучать даже у начинающего хора относительно чисто.



Алхимия строя

*Любовь! Любовь! И Любовь!
Эти три понятия – неразделимы!
из кукольного спектакля-легенды
«Необыкновенный концерт»*

*Мы гордимся нашим строем!
Лозунг эпохи развитого социализма*

Говоря о хоровом строе, обычно имеют в виду неразделимость все-таки не трех, а двух понятий:

Строй мелодический (горизонтальный)	строй отдельной хоровой партии
Строй гармонический (вертикальный)	строй общехоровой

Предупредим сразу и честно – при работе над строем отдельной партии вам придется попотеть. Потому, что вашей основной задачей в этом направлении будет формирование у артистов хора устойчивых вокально-слуховых навыков.

Естественно, каждый ваш певец и вся партия вместе с ним должны хорошо знать свой нотный и литературный текст – это аксиома и основной закон. Но не менее важно сохранить при их пропевании ту самую чистоту интонирования, без которой наступает то, что на музыкальном жаргоне принято именовать «нестроевич» или попросту «лажа».

В работе над строем в хоре часто употребляется такое понятие, как тенденция к повышению или тенденция к понижению. Стоит заметить, что оба этих понятия имеют, скорее, психологический характер, то есть не влекут за собой изменения высоты звука. Однако этот психологический прием вызывает у певцов хора ощущение обостренного чувства интонации, что вам и требуется для достижения хорошего строя. Ваша задача – натренировать интонацию певцов на основе логики интонационного мышления, ладово-гармонической взаимосвязи и тяготения. И не надо стесняться образности в рекомендациях: *«Выше! Острее! Каждая следующая нота – выше предыдущей! К небесам! Пружинка! Резиночка!...»*. Такая работа не только разнообразит репетицию, но и обеспечит хору базовые навыки интонирования.

По вопросам интонирования в хороведении и в практике хоровой работы, как водится, существует целый ряд мнений. Иногда противоречивых (например, такое, что *«низкая интонация передается хоровым путем»*), но это для данной науки совершенно нормально. Существует и два популярных подхода к горизонтальному строю:

- с одной стороны, это интонирование ступеней лада;
- с другой – интонирование интервалов.

«Заверните оба!», – сказала в одном из фильмов Фаина Раневская.

Коротко об интонирование ступеней лада

Авторы уверены, для читателя отнюдь не секрет, что каждая ступень гаммы обладает разной трудностью интонирования в зависимости от степени ее устойчивости или неустойчивости. Одним из самых авторитетных по данному поводу является мнение П.Г. Чеснокова. Когда он впервые официально его сформулировал? Ну да, летом тысяча девятьсот тридцать второго года. Давненько. Ого, как давненько. Авторам остается только попытаться обобщить это для вас в виде удобных табличек-шпаргалок.

Шпаргалка

СТУПЕНЬ	ДВИЖЕНИЕ ВВЕРХ	ДВИЖЕНИЕ ВНИЗ
I ступень	интонируется устойчиво	интонируется с тенденцией к повышению
II ступень	интонируется высоко	интонируется низко
III ступень	интонируется низко	интонируется высоко
IV ступень	интонируется с тенденцией к понижению	интонируется низко
V ступень	чисто, с тенденцией к повышению	чисто, устойчиво
VI ступень	интонируется высоко	интонируется низко
VII ступень	интонируется высоко	интонируется высоко
VIII (I) ступень	интонируется устойчиво	интонируется устойчиво

Интонирование звуков натуральной минорной гаммы

Неизвестно почему, но все ступени минорной гаммы, включая тонику, весьма неустойчивы. Их стоит рассматривать в прямой связи с параллельным мажором.

Шпаргалка

СТУПЕНЬ	ВОСХОДЯЩЕЕ ДВИЖЕНИЕ	НИСХОДЯЩЕЕ ДВИЖЕНИЕ
I ступень	должна интонироваться высоко, она неустойчива сама по себе, слышится как VI ступень мажора	интонируется ровно, устойчиво
II ступень	интонируется высоко	интонируется высоко
III ступень	интонируется низко	интонируется низко
IV ступень	интонируется высоко	интонируется низко
V ступень	интонируется высоко	интонируется высоко
VI ступень	интонируется низко	интонируется низко
VII ступень	интонируется низко	интонируется низко
VIII (I) ступень	интонируется высоко	интонируется устойчиво

В практике пения а-капелла музыкально продвинутая часть человечества выработала целый ряд практических указаний на способы интонирования не только звукорядов мажора и минора, но даже отдельных интервалов:

Шпаргалка

ИНТЕРВАЛЫ	ИНТонируются
Чистые	Устойчиво
Большие	Широко
Малые	Узко

Эти указания, естественно, не исчерпывают всех явлений хорового строя, но помогут вашим певцам преодолеть трудности интонирования в пении, а начинающим хормейстерам – побыстрее сориентироваться.

Хормейстеру на заметку

Диатонический полутон (МИ-ФА или СИ-ДО) в восходящем движении интонируется низко, а хроматический полутон (ДО-ДО-диез) интонируется высоко. В нисходящем движении – наоборот.

Шпаргалка

ТИП ПОЛУТОНА	ВОСХОДЯЩЕЕ ДВИЖЕНИЕ	НИСХОДЯЩЕЕ ДВИЖЕНИЕ
Диатонический полутон (МИ-ФА или СИ-ДО)	интонируются низко	интонируются высоко
Хроматический полутон (ДО-ДО-диез)	интонируются широко	интонируются низко

Появление в партитуре альтерированных звуков (по-русски – случайных диезов, бемолей, бекаров и пр.) должно быть осмыслено не как прихоть композитора («...а чтобы вам учить было сложнее!»), а в связи с особенностями общей гармонии произведения. Ведь наличие в партитуре альтерированных звуков может быть связано как с разновидностью лада, так и с переходом в другую тональность, а значит интонирование их должно различаться.

Результат, который вы достигните в работе над чистым интонированием по горизонтали, послужит основой и для чистоты гармонического строя по вертикали. Здесь вам придется руководствоваться слуховым ощущением ладового построения и взаимосвязи отдельных партий, их роли в общем гармоническом звучании хора.

Гармонический (вертикальный) или общехоровой строй, как принято считать, связывается из... суммы унисонов. Проще говоря, каждый звук хоровой партии несет определенную нагрузку в звучащем аккорде. Для гармонического выстраивания большое значение имеет расположение аккорда. Наиболее благоприятно в женском и детском хоре тесное расположение.

В мужском и смешанном – смешанное (широкое между нижними голосами, тесное между верхними).

Нижний голос в хоре всегда играет роль фундамента, поэтому для выстраивания лучше, когда бас находится на достаточно большом расстоянии от остальных голосов.

Приступая к выравниванию интонации в аккорде, необходимо вспомнить об акустических законах натурального строя и свойствах обертонов. Вот смотрите:

Вначале выстраиваются хоровые партии, составляющие в одновременном звучании приму или октаву (унисон или октавный унисон).

Затем – по таблице обертонов: чистая квинта, чистая кварта.

В последнюю очередь звучание чистых интервалов заполняется большой или малой терцией (а в септаккордах присоединяется еще септима или секунда).



Зависимость интонации от фактуры хорового произведения

Если бы чистота интонирования в пении зависела только от того, что мы перечислили выше, жить было бы проще. Потому стоит запомнить ряд других факторов, из которых наиболее важными считаются следующие:

Метроритмическая структура и степень ее сложности	Сложные ритмические движения всегда осложняют интонирование.
Гармоническая структура изложения	Чем яснее и проще гармонический язык, тем легче хору интонировать.
Голосоведение	Плавное голосоведение облегчает интонирование, наличие скачков, неправильное разрешение звуков аккорда – усложняет.
Темп	В спокойных темпах интонирование менее затруднительно, нежели в быстрых.
Тесситурные условия	В крайних высоких и крайних низких регистрах чистое интонирование труднее, нежели в пределах рабочего диапазона.

Однако и этим не исчерпываются факторы, так или иначе влияющие на строй хора. Вы спросите – да что же еще? И мы искренне ответим нашему дорогому читателю – да все!

- дикция – то есть четкая произносимость литературного текста, его вокальность;
- дыхание – короткое или длинное, быстрота перемены дыхания;
- вид хорового ансамбля;
- акустические особенности помещения;
- и (представьте себе) даже выбор тональности для хорового произведения! А что вы удивляетесь – одни тональности для хора действительно более удобны, другие менее, да и тональную окраску еще никто не отменял.

Все то, что мы перечислили, может влиять на степень трудности хорового строя.

Как же выработать у хора чистый и устойчивый строй? Один известный хормейстер, герой нашего с вами времени, на все подобные вопросы любит отвечать: **«Если вы хотите, что бы ваш хор пел хорошо и чисто, наберите себе хороших певцов»**. «Возможно, Айседора Дункан

так и делает! – воскликнул в похожем случае профессор Преображенский. – Но я не Айседора Дункан!» Поэтому авторы предлагают уважаемому читателю пойти по иному пути, значительно более интересному и благодарному – воспитать артистов своего хора из тех, кого послал им Бог.

Для тренировки интонационного строя хора придумано множество мелодических и гармонических упражнений в унисонном или октавно-унисонном расположении с включением разнообразных интервалов, но обязательно с ясным ощущением того, что в музыкологии называют ладотональными функциями. Обязательно следует обращать внимание на одновременное и точное попадание всех певцов в ноту, добиваясь от них предслышания аккорда, по возможности одинаковой позиции звука, правильного взятия, расхождения и смены дыхания, четкого, порой утрированного, произношения букв и слогов...

Гениальный М.И. Глинка оставил нам с вами несколько любопытных советов, касающихся взаимосвязи вокальной методики и собственно интонирования.

Советы читателю от М.И. Глинки

1. Попадать прямо в ноту, без «подъезда». Сначала настраиваем ухо (внутренний слух), затем – поем.
2. Обращать больше внимание на верность, а потом на непринужденность голоса.
3. Петь не громко, не тихо, но вольно (свободно, приятно, с удовольствием).
4. Взяв ноту, держать ее в ровной силе, не делая *crescendo* (что гораздо труднее и полезнее).

Недостатки строя и как с ними бороться

Что и говорить, недостатки в строе чаще всего связаны с недостатками в вокальной подготовке доставшихся нам с вами певцов. Авторы обобщили для вас несколько базовых рекомендаций от Мастеров Хора. Эти советы при грамотном применении непременно помогут вам «прокачать» интонацию в хоре, в том числе через вокальную методику. И обязательно пригодятся в работе над недостатками строя, а потому достойны вашего внимания.

НЕДОСТАТОК	ПРИЧИНА	КАК БОРОТЬСЯ
Детонация – понижение в интонировании.	Часто связана с вялым дыханием и произношением	Дыхательные упражнения (без звука и со звуком) для активизации дыхательного процесса. Упражнения с «близкими» гласными (и, э, а), йотированными гласными. Упражнения на активизацию дикции (см. тему «Дикция»).
Дистонация – повышение в интонировании («Повышать также безнравственно, как и понижать!») © дирижер Сергей Строкин)	Причины – форсирование, слишком сильный напор дыхания, чрезмерное старание и возбужденное настроение.	Полезны упражнения с «низкими» гласными о, у.

<p>Пение низкой позицией – когда в звучании не хватает высокочастотных обертонов, звук получается как бы «под нотой».</p>	<p>Причинами бывают перегрузка дыхания, форсирование, «ленивое пение», недостаток работы верхних резонаторов.</p>	<p>Пение упражнений сверху вниз. Использование фонетического метода – согласные м, н, л, с, з. Пение с закрытым ртом. Запретить искусственно «толстить», «густить» звук. Применение упражнений на легкость и подвижность.</p>
---	---	---

Для тренировки чистого интонирования полезно пользоваться приемом пропевания произведения в разных тональностях с повышением или понижением на полтона или тон. Это не только развлекает и дирижера, и коллектив, но также способствует развитию и укреплению у артистов хора вокально-слуховых ощущений, сохранению гармонических взаимосвязей в новой тональности. Пользуясь этим приемом, некоторые хормейстеры, в зависимости от обстоятельств (нервно-психологического состояния певцов, акустических условий помещения и т.п.), во время выступления выбирают и задают тон хору немного выше, а иногда и ниже оригинальной тональности. Повышенная тональность, в данном случае, поднимает тонус, певческое состояние хора, и произведение звучит светло, возвышенно и чисто. Главное – проследить, чтобы на верхних нотах сопрано не захлебнулись, а тенора не поперхнулись...

Для тренировки чистого интонирования полезно пользоваться приемом пропевания произведения в разных тональностях с повышением или понижением на полтона или тон

Наоборот, при нервно-возбужденном состоянии хора, форсированном характере пения, выбор чуть-чуть пониженной тональности позволит улучшить чистоту интонирования и строя. Хотя сохраняется риск, что хор уедет еще ниже, и тогда в басах появится пресловутый «призвук мотоцикла» или «гул трансформатора». Мы справедливо сомневаемся, что, как говорят на дирхоре Одесской консерватории: «...Оно вам надо».

Павел Григорьевич Чесноков формулирует главнейшие правила, которыми дирижеру надлежит руководствоваться в отношении строя так.

Советы читателю от П.Г. Чеснокова

1. Дирижер не должен допускать ни малейшей фальши в пении хора. Всякая неточность в строе немедленно должна быть указана, разъяснена и исправлена, так как фальшивая интонация разрушает хоровую звучность.

2. При работе над сочинением с точки зрения строя, певцы, по указанию дирижера, отмечают в нотах трудные и «опасные» по строю места. По этим отметкам певцы должны будут с особой тщательностью и чуткостью отнестись к исполнению указанных дирижером мест.

3. Помимо сделанных в нотах обозначений, дирижеру необходимо в этих местах помогать певцам жестами: если нужно напряжение к повышению – таким жестом будет медленное движение кисти вытянутой руки снизу вверх; при напряжении к понижению потребуется то же движение руки, но сверху вниз. Движения эти должны

быть медленны и напряженны. Но дирижер не может все же с полной точностью указать, насколько именно надо повысить или понизить звук. Изменяя высоту звука, певцы должны приучаться строго контролировать это изменение, прислушиваясь к общему аккорду. Свои указания дирижер должен приравнивать к сильным частям такта, к логическим ударениям слова.

4. Желательно, чтобы певцы имели самое широкое теоретическое знание интервалов, безошибочно узнавали их содержание и умели исполнять их соответствующим этому содержанию способом.

5. Дирижеру необходимо основательное знакомство со строением и сочетанием употребительнейших аккордов, чтобы при работе с хором уметь пользоваться указаниями по вертикально-гармоническому строю.

Известный северностоличный дирижер Владислав Чернушенко рекомендует прививать любовь к красивому звуку, связывая его с конкретным образом и эмоциональным состоянием. Также он считает полезным использовать пение по четвертьтонам, унисонное и аккордовое глиссандирование.

Полезно развивать навыки хорового пения по методу американского хорового дирижера Роберта Шоу – в условиях расстановки хора по квартетам. При этом квартеты певцов с легкими, мягкими голосами ставить в первом ряду.

Ну и, конечно же, нельзя, уж в который раз, не упомянуть о том, что в любительском коллективе обязательно должна вестись работа по изучению музыкальной грамоты, сольфеджио, развитию чувства ритма... Без этого не бывает полноценного хора.

Никаких «без ансамбля!»

Певцы партии должны найти «свое место» в звучности всего хора. Для этого вам придется научить каждого вашего артиста находить правильное соответствие в звучности по силе и тембру с соседями по партии. А самому дирижеру необходимо научиться регулировать силу звука как отдельных певцов, так и целых партий. Да, это нелегкая задача, но результатом будет слитность, единство в звучании всего хора. Отсутствие ансамбля в хоре способно испортить жизнь и коллективу, и слушателям, и дирижеру – не будет уравновешенности звучания как в каждой партии между составляющими ее певцами (частный ансамбль), так и хоре между отдельными партиями (общий ансамбль). Это, в свою очередь, отразится на всех остальных элементах хоровой звучности. Как то:

- на строе, потому, что певцы и партии, не слыша всех коллег по партии и всех партий хора, не в состоянии будут выстроить аккорд так, как надо;
- на нюансах, при отсутствии ансамбля они не будут равномерными и одновременными, а певцы не в состоянии будут соразмерить их, не слыша ни своих соседей по партии, ни всех партий хора.

Короче говоря, без работы над ансамблем ваш хор будет звучать развязно и фальшиво. Отсюда неутешительный вывод: Отсутствие ансамбля разрушает общую хоровую звучность.

Отсутствие ансамбля разрушает общую хоровую звучность ☹

Читателю для сведения

Пожалуй, данную прописную истину может опровергнуть такое явление, как цыганский хор – там каждый лепит куда хочет, но на выходе все равно получает и строй, и своеобразный ансамбль вместе с нюансами. Однако цыганский хор современным хороведением не рассматривается, так как имеет отношение не к академическому искусству, а сугубо народному, даже национальному. А жаль.

Идеалист П.Г. Чесноков писал, что для достижения ансамбля требуется:

1. *Одинаковое количество певцов в каждой хоровой партии;*
2. *Одинаковое качество голосов в каждой хоровой партии;*
3. *Однотембрность голосов в каждой хоровой партии.*

Хор, партии которого построены с соблюдением указанных трех требований, уже в самой природе своей имеет необходимые предпосылки для достижения того ансамбля, который можно назвать механическим: такой хор как бы сам собой, почти без усилий певцов, зазвучит сравнительно уравновешенно. Чем тщательнее эти три условия будут выполняться, тем благодарнее будет почва для проявления того вида совершенного ансамбля, который следует назвать художественно-органическим.

Все это правильно, да... но хоры с такими характеристиками тоже давно занесены в Красную книгу и иногда (хоть и крайне редко) даже охраняются государством.

Интересным источником для изучения именно этого аспекта хороведения оказалась основательная и бессмертная, как Агасфер, брошюрка Клавдия Борисовича Птицы по методике работе с хором, написанная им для студентов **Заочного Народного Университета Искусств** (сокращенно ЗНУИ, занятное учебное заведение – о нем мы уже рассказали в историческом разделе). Для прояснения некоторых спорных постулатов этого пособия авторы встретились в ныне покойном кафе «Il Patio» на Белорусской с уже упомянутым ранее одним Известным Хоровым Дирижером. Назовем так. Профессор, академик нескольких отечественных и зарубежных академий, многочисленный лауреат всего, что только можно и того, чего нельзя, автор нескольких известных трудов-монографий и прочая, и прочая, и прочая. Хор под его руководством пару дней назад с триумфом выступил в городе Норильске, где 55 градусов ниже нуля с сильным ветром не считается плохой погодой, и, судя по намекам-полунамекам, местные меломаны слушали его хор с благоговейным ужасом. Поэтому маэстро был щедр, благодушен и не сдерживал себя в желании передать опыт двум молодым дуракам. Уже с первых минут нашей встречи мы поняли – рядом с нами сидит Настоящий Дирижер! Пусть невеликого роста, так ведь и Суворов ростом не вышел, а через Альпы перешел – подумайшь, Альпы...

Известный Хоровой Дирижер происходил из породы дореволюционных интеллигентов, искренне принявших советскую власть, отдавших ей себя без остатка и, как водится, от нее же и пострадавших. Ко всему, происходившему в стране, они относились со здоровой иронией, часто переходившей в здоровое же презрение. Такие взгляды люди знающие уже тогда называли ироническим патриотизмом. Наш герой отнюдь не был исключением. Как все талантливые представители нашего с вами хорового цеха, всю свою жизнь он слыл отчаянным брехуном: «...вот когда мы на гастролях опять напились с Клаудио Аббадо, и я говорю ему, Клава! Ну не туда у тебя побрели вторые скрипки, не туда! да и хору с солистами ты пару раз не туда махнул... А он мне в ответ – ну да, дружище, а что делать-то!». Михаил Веллер написал как-то, явно владея вопросом: «*За пределами искусства все художники – циники!*».

Всю свою карьеру Известный Хоровой Дирижер был знаменит тем, что еще в блаженной памяти 1968 году начал подробно и совершенно открыто изучать в Московской государственной консерватории официально тогда запрещенную русскую духовную музыку. Дело было нешуточное. Напомним читателю, что в то благословенное время за подобную невинную лобознательность могли сослать, вкатив довольно приличный срок, что автоматически делало из Любого Хорового Дирижера либо Официально Признанного Диссидента, либо Неофициального Мученика от хорового искусства. Каждый выбирал то, что ему больше нравилось. Наш собеседник выбрал второе. Хотя в студенческие годы он вполне мог себе позволить демонстративный художественный хруст пальцами на лекциях по научному атеизму (был в консерваториях такой предмет) и прочие пубертатные доблести – например, в качестве первоапрельской шутки подложить в почтовый ящик вредной семидесятилетней преподавательнице по истории музыки повестку из крематория. Только потому, что ее официальные взгляды не совпадали с его неофициальными.

По собственному признанию, сам он относится к той породе дирижеров, что периодически склонны несколько преувеличивать свое значение в мировой истории хорового искусства. Однако именно с его приходом исполнительские возможности возглавляемых коллективов не то чтобы очень расширялись, но – скажем так – значительно обогащались. При этом репертуар всегда был подчеркнуто несовременным: «...никаких шнитков, пендерецких и всяких там шенбергов!».

Известный Хоровой Дирижер давно пребывает в репутации человека циничного, беспощадного, но патологически объективного, не взирающего на статусы и регалии. Хоть и грубоватого в оценках. Звание «говна на лопате» у него может заработать любой самый знаменитый и заслуженный государственный хоровой коллектив с раскрученным еще с советских времен брендом. Но при этом маэстро будет искренне восхищаться звуком, унисонами, вокальной работой, репертуаром и творческим подходом к делу, скажем, любительского камерного хора «Март-Аккорд» под управлением Татьяны Дмитриевой или Академического хора «Осанна» под управлением неподражаемой Тамары Закутской, открыто ставя их в пример своим профессиональным певцам немножко с консерваторским и гнесинским образованием (к естественному ревнивому недовольству некоторых из них).

Известный Хоровой Дирижер хорошо известен еще и тем, что в состоянии даже легкого алкогольного опьянения совершенно теряет способность работать с хором, ибо никак не может собрать воедино строй, нюансы и неисчислимые виды ансамблей – все эти многовидовые элементы хоровой звучности расплзаются под его жестами, как вши по наволочке. Зато когда перед концертом от него успевают убраться водку, коллективы под его управлением начинают творить настоящие чудеса!

На встрече с авторами этой книги Известный Хоровой Дирижер много курил, обаятельно сквернословил, тушил сигареты мимо пепельницы о темнокрасную скатерть и, мутно оглядывая пространство заведения, делился с авторами ценнейшими профессиональными секретами, основанными в том числе на воспоминаниях его родной бабушки, по преданию водившей милую дружбу с самим Сергеем Васильевичем Рахманиновым. «Я дам вам хороший совет», – сказал Известный Хоровой Дирижер. Мы синхронно кивнули. Нам были нужны хорошие советы. «Я дам вам отличный дружеский совет. Не связывайтесь вы с этим гребаным хоровым искусством никогда! Это Голгофа! Хал-хо-фа! Она не предназначена для тех, кто не в состоянии отказаться от всего остального. Искусство, суку такое, все еще требует жертв, вы меня понимаете?».

Вот это поворот... Мы-то, наивные, полагали, что искусство за все это время уже накушалось всяческими жертвами и вообще, пора бы ему начинать делиться в обратную сторону, не обязательно натуральным продуктом – а то как-то нечестно выходит... Постепенно мы направили беседу в русло работы над ансамблем и строим, узнав много интересного, чем и спешим с вами поделиться, пересказав рассказ ныне здравствующего гения своими словами – убрав мат и «причесав» фразеологию. Итак!

Советы от Известного Хорового Дирижера

«Важным моментом в работе над созданием частного хорового ансамбля, – замогильным голосом, словно рассказывая байку из склепа, вещал Известный Хоровой Дирижер, – является всем известная прописная истина – подбор голосов в партии. Иногда это называется «тембризация партии», а иногда – вообще никак не называется. В идеале это – проведение занятий по выравниванию отдельных звуков и достижению однотембрности звучания. Хормейстеры знающие проводят это на разводных репетициях по партиям. Для этого нужно попросить певцов вступать по одному, постепенно подключая остальных: «Ты... Теперь ты. Еще раз! Молодец. Теперь – оба вдвоем. Ага... Теперь с тобой вдвоем. Хорошо. Втроем! Нет-нет, не так громко... Теперь ты подключись... А теперь ты... Теперь все – еще раз!» и т.д. Если руководитель хора наберется терпения и внимательно отнесется к выполнению этой интерактивной работы, он сумеет постепенно создать базу для всего ансамбля хоровой звучности».



Следующие этапы.

- построение ансамбля однородных хоровых групп (только мужская группа, только женская или детская группа);
- построение неполного ансамбля (например: S+T, A+T, B+A, C+A+B и т.д.).

Вся эта работа должна проводиться, что называется, без фанатизма – на умеренной громкости, с обязательным снятием психологического напряжения у певцов в среднем через каждые 10-15 минут: шутки, байки, анекдотики... Желательно – в тему.

Завершающая и самая вожделенная стадия организации хорового ансамбля – полный или общий хоровой ансамбль, когда можно наконец объединить все партии. Желательно провести такую сводную пробу в тот же день, чтобы приобретенный только что навык частного ансамбля не рассосался, а тут же был закреплен в ансамбле общем.

Понятное дело, что нарушение частного ансамбля может быть вызвано слишком громким пением какого-нибудь отдельного певца по отношению к своей родной хоровой партии. Или целой партии по отношению ко всему хору. Ну, или наоборот, неоправданно тихим пением. В первом случае вам, как дирижеру, следует вами же выработанным жестом уменьшить громкость пения отдельного певца, а то и всей партии. Во втором – наоборот, добиться увеличения силы звука. Как это сделать? Для этого вам в дирижерский арсенал понадобятся два очень важных жеста: успокаивающий и активизирующий. Давайте разберемся с обоими по очереди.

Такое нарушение ансамблевой этики, как слишком громкое пение одного певца по отношению к коллегам по партии (протокольное название – «проблема частного ансамбля»), обычно бывает результатом неопытности самого певца или, что возмутительно, недостаточно сознательного отношения его к хоровому делу. В таких случаях дирижер не должен скупиться на разъяснительную работу – любой из нас наверняка в состоянии подобрать нужные слова, чтобы донести до каждого артиста

хора необходимость уравниваться силой звука и сливаться тембром голоса со своей партией. Во время концертного исполнения, когда останавливать хор нельзя, хотя и очень хочется, дирижер должен показать «нарушителю» соответствующий жест: «Тише!»

Жест «Тише!»: левая рука с открытой вертикально поставленной вибрирующей ладонью, обращенной к «объекту».

Но это не все – не помешает снабдить данную жестикуляцию соответствующим взглядом, выражением лица, а иногда и... гм... характерной артикуляцией. Применять этот прием надо так, чтобы не привлекать на себя внимание всего хора.

Прием уменьшения громкости целой хоровой партии мало отличается от только что описанного: обычно та же левая рука и та же вертикально поставленная ладонь. **НО!** Направление движения, его интенсивность, амплитуда вибрации, характер сопутствующего взгляда, эмоциональной артикуляции (и, соответственно, ее текста, а как вы хотели!) изменяются: движение направляется не к хоровой партии, а как бы от нее, к дирижеру; взгляд боковой, не агрессивный («Убью!»), а скорее предостерегающий («Выгону!»). Если это будет сопровождаться уменьшением амплитуды движений правой руки, то указание дирижера будет понятно – хоровая партия, если она не состоит совсем уж из даунов, обязательно сбавит звук и восстановит общехоровой ансамбль. Но здесь дирижера поджидает целая серия подводных камней, поэтому данный прием следует делать более осторожно и постепенно, чем такой же прием в отношении отдельного артиста хора. И вот почему. На одного певца предостерегающий жест дирижера, снабженный соответствующей мимикой и артикуляцией, произведет такое впечатление, что он впадет в ступор и замолчит, то ничего совсем уж криминального, между нами говоря, не произойдет – ну помолчит, помолчит и перестанет. Зато исчезнет то, что всем мешало! Но если подобный жест дирижера окажет такое же воздействие на впечатлительную хоровую партию, то вся эта партия сразу сбавит силу звука, если тоже не замолчит. Вспоминая великого Соллертинского в интерпретации неподражаемого Ираклия Андронникова: *«Это не та реакция, что нам нужна».*

Еще один нужный прием в работе над ансамблем, это увеличение громкости звучания отдельного певца. Прием не простой, применяется нечасто и вот почему: слишком громко поющего можно слышать, но не в меру тихо поющего – только видеть. И здесь необходимо подключить данный вам дар психолога – инженера хоровых душ, который, безусловно, дан вам по факту появления у вас желания работать с хором. Пройдитесь взглядом по лицам ваших певцов. Не бойтесь смотреть каждому из них в глаза! Постепенно вы научитесь распознавать настроение каждого участника вашего хора. Если вы видите, что кто-то из ваших певцов не то чтобы сачкует, а, скажем, недостаточно активен, то не бросайте его – помогите ему взглядом, улыбкой, энергетическим посылом! Здесь будут хороши все средства управления настроением как одного певца, так и всего хора. Иногда достаточно призывного (к

себе) жеста и ободряющего взгляда, чтобы певец понял, что дирижер требует от него большей силы звука. Точно и искренне сделанный прием обычно дает немедленный результат.



Совершенно обратное происходит, если нужен прием активизации целой хоровой партии. Тут уже надо слышать! Как только какая-нибудь хоровая партия уменьшила силу звука по сравнению с другими партиями, вы должны будете применить к ней особый прием: открытый, определенно и прямо устремленный на вышедшую из ансамбля хоровую партию взгляд; левая рука, сжата в кулак, лучше если у самой груди; усиленные, утрированные движения правой руки в сторону ослабившей звук партии. И, опять же – соответствующие мимика и артикуляция (в том числе, например: «Тенора-а-а!..»).

Рассуждать и давать советы легко, однако все эти приемы должны быть неоднократно показаны и разъяснены хору еще на репетициях, чтобы в момент применения их, что называется «при исполнении», они не явились неожиданностью для певцов («А я вас не поняла...»). Следует чаще тренировать хор на каждом приеме, используя для этого или отдельные аккорды (2-3, не больше), или небольшие отрывки из уже хорошо усвоенных хором сочинений. Таким путем можно добиться быстрого и точного реагирования со стороны певца или целой хоровой партии на каждый из применяемых вами приемов. Это даст возможность дирижеру не воспроизводить их каждый раз полностью, а ограничиваться только намеками-полунамеками – хор будет на лету схватывать их смысл, что намного облегчит техническую сторону вашей работы и вообще жизнь.

Известный Хоровой Дирижер вдруг угрюмо замолчал, налил сам себе еще водки, хлопнул не чокаясь, после чего устался куда-то в дальнюю точку и стал похож на лобстера. Пока маэстро отдыхал, мы попытались проанализировать ход нашей интересной беседы и пришли к выводу, что все перечисленные нашим собеседником приемы имеют целью не только исправление уже совершившейся ошибки. Эти же приемы должны быть использованы и для предупреждения подобных ошибок! Это значит, что хорошо изучив выбранное вами сочинение и заранее проанализировав его, вы будете знать в нем все подводные камни – места, опасные, в том числе, в плане ансамбля. Во время исполнения вы сможете предпослать соответствующей партии в таком опасном месте жест, предупреждающий возможную ошибку.

Мы не стали приводить здесь рисунки жестов и движений, что показал нам Известный Хоровой Дирижер. Во-первых, в статичном виде они совершенно бесполезны – повторить их, не видя, практически невозможно, а одиозные стрелочки «туда-сюда» только собьют читателя. Во-вторых, рисунок любых жестов и движений всегда индивидуален, а потому совершенно необязателен к точному повторению. Сейчас авторы откроют вам очередной секрет, из тех, что во многих музыкальных учебных заведениях стараются не произносить вслух: при условии простоты, понятности и корректности любой рисунок вполне может быть лично вами изменен.

Но целью всех этих приемов все равно остается регулирование силы звука певца или отдельной хоровой партии. Авторы снова откроют читателю маленький секрет: гибкое регулирование звучности хора считается одной из основных функций дирижера, а умение им грамотно пользоваться – одним из главных разделов дирижерской техники.

Что касается ансамбля, то базовые приемы управления хором направлены, как мы видим, либо на активизацию, либо на успокоение. В этом проявляется то, что, например, в итальянской

Гибкое регулирование звучности хора считается одной из основных функций дирижера, а умение им грамотно пользоваться – одним из главных разделов дирижерской техники

хороведческой школе называют «Принципом контрастов». Итальянцы утверждают, что на нем основаны все приемы управления хоровой звучностью вообще – ибо тот же «Принцип контрастов» используется в приемах управления, относящихся к строю! Если дирижер слышит, что какой-либо певец или отдельная хоровая партия поет свой звук ниже или выше, чем следует, то он дает соответствующий знак к повышению или к понижению (обычно – указательный палец вверх или вниз, не вздумайте показать средний, а то бывали уже случаи...), чем восстанавливает общую стройность звучания. Таким образом, в отношении строя действия дирижера направлены либо на повышение, либо на понижение звука. Точно так же обстоит дело в отношении динамики и нюансов: дирижер добивается от всего хора либо усиления звука, либо затихания.

После задушевно-конструктивной беседы Известный Хоровой Дирижер долго с авторами прощался. На следующий вечер в Малом зале Московской консерватории он дирижировал остервенело и убедительно. И хор под его жестами действительно творил чудеса...

Проблемы и решения (советы мастеров хора)

*Теория – это когда все известно,
но ничего не работает.
Практика – это когда все работает,
но никто не знает почему.*
авиаконструктор Виталий Поляков

Пользователь легендарного форума «Классика» (<http://forumklassika.ru>) Rehmager советует нашим читателям.

Проблема: занижение в хоре
Внешние причины

1. Погода

Если хормейстер ее может изменить, дайте мне телефон этого хормейстера*.

2. Размер ансамбля

* Шутки шутками, но дирижер Георгий Александрович Струве умел разгонять тучи пением своего хора. Авторы сами видели! Как это объяснить? Пока никак. Просто смириться с фактом.

Несмотря на качество певцов, хорошая интонация почему-то всегда обратно пропорциональна размеру хора. Мне кажется, это элемент групповой психологии: в большой группе каждый певец чувствует себя менее важным («Пусть Сережа поет, а я буду плестись за ним»). Если же в партии только несколько человек, каждый чувствует ответственность и выкладывается соответственно. Момент самоуважения!

3. Температура

Прохладнее – лучше. Напустите теплого воздуха в репетиционную и наслаждайтесь тем, как хор быстро ползет вниз. Я помню, как в Литве наша группа (мужики) писалась на телевидение – жара от софитов стояла страшная, и хор сползал вниз на полтона только после нескольких тактов.

Когда влажно – тот же эффект.

Если поправить ситуацию нельзя, ведите репетицию стремительно!

4. Плохая акустика

В сухой акустике, где нет резонанса, медленные и тихие пьесы обычно ползут вниз, а быстрые – вверх.

С другой стороны, в отличных акустических условиях, где все звучит замечательно с минимальным усилием, интонация может ползть вниз именно из-за того, что певцы становятся менее активными и менее внимательными к интонации потому, что им не нужно «работать». Хотя интонация и в таких условиях может ползть вверх, так как певцам настолько нравится издавать огромные массы звучания, что они начинают подсознательно форсировать голос (типа, сел за руль скоростной машины и жмет на газ не переставая от удовольствия).

5. Физическая усталость

Иногда мы просто ничего с этим сделать не можем. Единственное, что помогает, это перед распевкой дать им такую групповую физическую разминку – это действует освежающе. Также хорошо размяться между пьесами. Во время пения же – если видите, что они устали, попросите их спеть фактуру на мягком, негромком стаккато.

6. Вокальная усталость

Происходит оттого, что хор репетирует подолгу либо в максимальной динамике (фортиссимо или пианиссимо), либо в высокой тесситуре. Начинать работу стоит в динамическом диапазоне mf-mp, что подготавливает хор к выносливости на дальнейших стадиях работы. Если проблемы в нотах и ритме – спустить высокие отрывки вниз на октаву. Если вокальное утомление дает себя знать, переключите хор на пение таким легким стаккато, и даже без слов, на каком-то нейтральном слоге типа «бо-бо-бо», или «до-до-до». Если это делать, то не застревать на одной гласной или согласной подолгу, так как это утомляет еще больше, а варьировать между [u], [o], [a], и [e].

7. Психологическая усталость

Они устали от отрывка, от самой пьесы, от дирижера. Когда глаза певцов начинают косить, знайте, что пора бросить пьесу и переключиться на что-то другое. Один уважаемый мною хоровик, Garyth Naur, кого я считаю одним из самых лучших хормейстеров и кто проводит исключительные репетиции, как-то мне поведал такую тайну: максимальное количество времени, в течение которого вы можете ожидать 100% внимания певца – это семь минут.

Максимальное количество времени, в течение которого вы можете ожидать 100% внимания певца – это семь минут

Поработал 7 минут – и переключайся на что-то другое. Если нужно работать дольше, чем 7 минут – варьируй свою речь, темп репетиции, жесты, свое выражение лица. Бывает, что от репетиции к репетиции хор просто устает от одного дирижера, каким бы он ни был интересным. Поставьте перед хором кого-нибудь другого, они все будут рады, когда вы снова вернетесь за пульт.

Теперь, технические причины понижения:

1. Зажатость языка или челюсти

Способ устранения – попросите их попеть какое-то время на «я-я-я» или на «йо-йо-йо». После этого вернитесь к словам и попросите их петь согласные, как если бы эти согласные были такими... горячими кусочками картофеля, и их нужно выдуть изо рта, а то обожгут язык.

2. Проглоченная гласная. Звук направляется в затылок

Тут масса способов устранения. Один из них – попеть какое-то время на слоге «нье» (как в слове «варенье»), при этом направляя звук в маску. Слегка приподнятая верхняя губа поможет этому делу. Попросите производить звук где-то позади глаз.

3. Излишняя трата дыхания в самом начале фразы, в результате чего фраза понижается из-за отсутствия «бензина»

Способ устранения (один из ста) – попросите их попеть на слоге [su], [so] или [sa], растягивая и даже слегка акцентируя саму согласную [s].

Обратить их внимание на количество воздуха, которое они тратят на этих слогах, и попросить их использовать то же количество воздуха при пении уже со словами.

4. Грудной регистр толкается через переходную зону

Способ устранения – попеть с ними какое-то время такое упражнение.

Начиная в головном регистре, поется такая мелодическая фигура – 5-4-3-2-1-2-3-4-5 (ступени лада), петь на voce di ripieno, опуская эту фигуру вниз по полутонам. При этом нужно следить, чтобы характер краски не менялся. Важно, когда фигура идет вверх (1-2-3-4-5), следить, чтобы голос не начал зачерпывать грудные краски и выносить их наверх.

5. Жесткая атака звука, к тому же находящаяся низко в горле

Способ устранения: попросить их попеть какое-то время на легком стаккато. Или легато, но на закрытом рте («mmm»). Здесь важно напомнить, что зубы должны быть врозь, а губы сомкнуты без усилий, слегка вытянуты вперед, и чтобы вибрация ощущалась на кончиках губ.

6. Резонирование слишком низко во рту, отчего происходят такие «звуки бормашины».

Способ устранения – попросите петь не через рот, а «через глаза», то есть, представить, что глотка и язык находятся не позади рта, а позади глаз.

7. Неоднородные гласные.

Если Паша поет слово «Господь» с вытянутыми губами, а Петя поет то же слово, но губы вялые, то чтобы хормейстер не делал, эти два типа гласных не будут в хорошем унисоне. То же самое происходит, когда басы поют это же слово на таком «бычем» звуке, в то время как тенора блеют на какой-то непонятной гласной, больше похожей на «е» – как бы хормейстер не выстраивал аккорд или унисон, с интонационной стороны он будет, как карточный домик.

Решение:

Можно предложить певцам представить себе, что сейчас они мысленно положили себе в рот большую, сладкую сливу или сладко и тайно зевнули, чтобы окружающие не заметили. Главное, чтобы во рту зубы не соприкасались друг с другом, а губы как раз соприкасались. Как будто эта ягода несколько большая и не позволяет певцу закрыть рот. Это и будет позиция так называемого вокального зевка. Ну а кто-то другой может представить у себя во рту маленький мячик от настольного тенниса...

У вокалистов есть такие примеры.

При пении на гласных А и О расстояние между верхними и нижними зубами должно приблизительно соответствовать размеру одновременно вертикально положенных друг на друга двух пальцев (указательного и среднего) конкретного певца. На гласных И, Е – одному (указательному), вертикально размещенному между передними зубами.

Необходимо добиться, чтобы внутреннее открытие рта было бы похоже на движения щипцов, по форме напоминающее маневр при выдергивании гвоздей или же «тайное, скрытое зевание». То есть чем выше звук, тем более увеличивается расстояние между задними коренными зубами.

Здесь надо отметить еще фактор импеданса, который испытывает система гортань-дыхание в зависимости от размеров, формы и длины полостей ротоглоточного канала. Чем длиннее ротоглоточный канал, чем объемнее полости глотки и рта, тем больший столб воздуха приходится колебать работающей голосовой щели, то есть тем больше нагрузка, накладываемая на эту систему сверху, а это связано со степенью открытия рта.

Голоса, пользующиеся в пении малым импедансом, например, сопрано, могут более широко открывать рот. Голоса, требующие большего импеданса, например басы, баритоны, чаще пользуются умеренным или небольшим раскрытием рта. Конечно, индивидуальные различия в строении голосового аппарата и здесь накладывают свой отпечаток.

Можно попытаться найти указательным пальцем ямку за ушной раковиной, которая образуется при правильном открытии рта на гласную А при движении нижней челюсти вниз, или сбоку передней части уха (у виска), возле мягко выступающего треугольничка в том месте, где нижняя челюсть прикрепляется к черепной коробке в районе уха.

Особенно хорошо применять этот прием при пропевании высоких звуков, скажем, первым сопрано b2, h2, c3 и выше... Здесь нужны упражнения для выравнивания гласных, но это индивидуальная работа с каждым из певцов. Полезны упражнения с гласными в последовательностях А-Е-И-О-У или И-Е-А-О-У.

А вот практическое решение этой задачи в игровой форме. Не знаю, продаются ли в России такие морковки – здесь они называются baby carrots, их продают в пакетах, они такие махонькие, три-четыре сантиметра в длину и где-то сантиметр-полтора в толщину – и уже очищенные, можно лопать прямо из пакета. Так вот, возьмите две таких махоньких морковки и засуньте их певцу по обе стороны между боковыми зубами и попросите так попеть. Я тут не стесняюсь раздавать эти морковки на репетиции.

С другой стороны, надо следить, чтобы не получилось такого, что сверхусердные певцы начинают вдавливать челюсть вниз, мышцами. Такое я наблюдал. Обычно я избегаю слова «откройте» или «опустите челюсть», вместо этого я говорю: «Представьте, что у вас вся челюсть сделана из свинца, и под своей тяжестью она сама собой плавно и мягко опускается». Тогда у них и мысли не появится о спазматическом толкании всей челюсти вниз.

И с некоторыми даже будет такая история: если им сказать, что челюсть открывается не как ножницы, а как то «орудие труда», что вы описали, то они начнут это дело преувеличивать и выталкивать челюсть вперед (было дело, на практике видел такое). Проблема в том, что если в занятии один на один я могу это дело тут же усечь и поправить, но в групповой ситуации, если я не замечу ошибки каких-то отдельных певцов, то они научатся плохому навыку, который я же и буду потом расхлебывать. Посему я всегда ищу такие формулировки и объяснения, которые, с одной стороны, понятны и ясны как день, а с другой – не принесут вреда, если ваши певцы их не так поймут или истолкуют.

Экономика жеста

Пересказав читателям некоторые практические секреты управления ансамблем, рекомендованные Известным Хоровым Дирижером и другими Мастерами Хора, неплохо бы теперь сделать некоторые авторские замечания по поводу дирижерских жестов.

Движения дирижера и его жесты должны быть точны, как Кремлевские куранты, экономичны, как экономика Швейцарии, характерны, как Советский балет, и действенны, как Противовоздушная оборона. Точность движений дирижера обычно выражается в трех ипостасях:

Ритмичность	Равная длительность по времени всех взмахов в рамках одного такта
Пластичность	Ясность и рельефность рисунка каждого размера
Динамичность	Различие движений на сильных и слабых частях (думаем – понятно, что сильные части должны отмечаться более энергично, нежели слабые)

Экономика, как известно, должна быть экономной. Кто это сказал? Известно кто. Леонид Ильич Брежнев – «политический деятель эпохи Аллы Пугачевой». **Экономичность дирижерского жеста заключается в отсутствии лишних (ненужных) и слишком больших движений.** Помните, что любое ваше движение, даже при простом тактировании, должно что-то говорить хору – ведь вы дирижер, а не большой метроном из фелиньевской «Репетиции оркестра»! Собственно, в тактировании нет ничего плохого и ничего сложного, особенно если Господь Бог не обделил вас чувством ритма. Но если при тактировании у вас отключится экономика жеста и вы начнете «кормить певцов долями с руки», это приблизит вашу работу к тому, что принято называть неофициальным термином «рукомашество». Авторы справедливо сомневаются, что вам это необходимо.

**Экономичность дирижерского жеста заключается
в отсутствии лишних (ненужных) и слишком больших движений**

Однако освоить данную экономику не достаточно, чтобы почувствовать себя дирижером самому, и главное – чтобы то же самое почувствовал хор, а уж тем более слушатель. Пришла пора вспомнить о вашем (да-да, вашем персонально!) артистическом начале, благодаря которому вы, собственно, взяли в руки эту книгу и дочитали до этого места. Именно ваше чувство Артиста и даже в чем-то Творца способно оживить ваши движения, превратив их из талантливого тактирования в дирижерские жесты. В идеале, на всякое движение дирижера хор всегда отвечает теми эмоциями, что были в него (движение) заложены. Если этого не произошло, дирижеру стоит задуматься, был ли его жест достаточно информативен, и... не стесняться попросить у хора извинения, попросить попробовать еще раз, не боясь, что на первых порах это может вызывать недоумение и даже смех. Это то, что касается репетиции. На концерте же... «...Если уж ты встал к дирижерскому пульту и открыл партитуру, у тебя остается только один выбор — тупо, по-детски, верить, что ты — самый лучший! И тогда оркестр вступит слаженно и сочно, а хор начнет творить чудеса» © Карло Тортора.

Работа над темпом

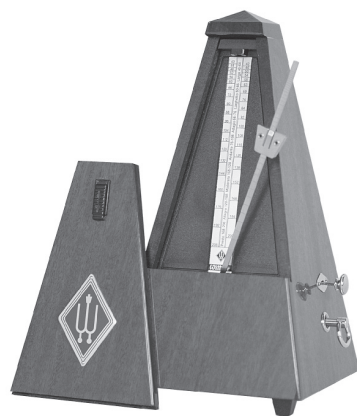
Ваше умение правильно почувствовать и сохранить обозначенный композитором темп – не только интересная, но и очень важная сторона в исполнении выбранного вами сочинения. Тем более, что определение темпа всегда относительно и разнообразно – в зависимости от характера музыки, от структуры произведения, от вашего личного видения, да и от многого другого. Верное нахождение темпа важно не только как определение «скорости движения» – любые авторские предложения по темпу не должны рассматриваться, как некая неподвижная догма. **Помните, что вы, как исполнитель, всегда являетесь своеобразным соавтором композитора** – из правильного восприятия всех слоев партитуры (мелодии, гармонии, фактуры, литературного текста, динамики и т.д.) у вас непременно сложится свое собственное ощущение темпа, способствующее раскрытию произведения именно вами. Не бойтесь иногда спорить с автором!

**Помните, что вы, как исполнитель,
всегда являетесь своеобразным соавтором композитора**

В нотной записи при обозначении темпов часто принято пользоваться понятиями, приятно выраженными на итальянском языке. Конечно, встречаются обозначения на языке издания тех или иных нот, но мы смеем вас заверить – итальянская терминология не только благозвучна, но и понятна во всех уголках земного шара. Это, как и дирижирование, универсальный международный язык в мире музыки. Для указания характера того или иного темпа и его выразительности также используется большое количество дополнительных красивых итальянских выражений.

Естественно, все эти певучие словесные конструкции часто требуют более точного определения скорости исполнения. Для чего существует довольно простой, но полезный прибор – **метроном**, изобретенный австрийским механиком Йоганом Мельцелем в 1815 году. Этот нехитрый механизм служит для отсчитывания и отбивания желаемых промежутков времени, в пределах примерно от 40 до 200 ударов в минуту. Употребляется он в музыке для отбивания такта при упражнениях или для обозначения темпа, то есть быстроты исполнения данной пьесы, а также и при некоторых физических исследованиях, когда приходится отсчитывать время на слух. Но их мы в данной книге рассматривать не будем – на это есть неповторимый Яков Исидорович Перельман с его «Занимательной физикой». Классический механический метроном, авторы уверены, видели все. Выглядит он, как деревянная пирамидка со съемной передней панелью, под которой находится закрепленный снизу маятник с передвижной гирькой. Самой забавной деталью этого прибора является собственно этот самый маятник, стальной стержень которого значительной частью выступает над осью вращения. Колебания маятника и сопровождающие их удары поддерживаются довольно примитивным пружинным механизмом, который нужно не забывать заводить. Вдоль верхней части стержня передвигается и устанавливается на определенном делении шкалы грузик, от положения которого на стержне зависит время качания маятника. Числа на шкале, находящейся за стержнем, указывают число ударов в минуту и диапазоны темпов – от тягучего *Lento* до летучего *Presto*. Как видите, очень просто, как и все гениальное.

Хотя исторические факты утверждают, что изобретение этого незаменимого для музыкантов прибора принадлежит не Мельцелю, а немцу Дитриху Винкелю, который в 1814 году изготовил первый в мире метроном, расположив два грузика на маятнике, приводимом в движение часовым механизмом. Сдуру Винкель показал



DIETRICK WINKLE
THE METRONOME INVENTOR



JOHN N. MAELZEL
THE MAN THAT TOOK THE CREDIT

свое изобретение Мельцелю – конкуренту и большой свинье. Тот поступил нечестно – начал изготавливать метрономы в промышленных масштабах, в результате стал богатым, банально украв чужую идею. Для восстановления исторической справедливости мы решили поместить здесь вот этот рисунок, случайно обнаруженный где-то на задворках Интернета (© Mr Merle Cunningham).

В благородных старых нотных изданиях указания метронома обозначаются двумя буквами М.М. Одна из них – сокращение слова «метроном», другая – фамилии плагиатора Менцеля (например М.М.=60). Современные издательства в большинстве случаев используют одну букву, обозначающую метроном и цифровой указатель скорости – личность Менцеля их уже не интересует. Sic transit Gloria mundi...

Современные цифровые метрономы, конечно же, превосходят свои механические аналоги по всем возможным показателям, но опираются они на традиции именно этой старой сказки. Многие музыканты так и не признали цифровые метрономы и пользуются «избушками», под стук которых учились еще в музыкальной школе.

Главные темповые обозначения составляют пять основных групп

ГРУППА	ТЕМП	ПЕРЕВОД
	Largo	Широко, протяжно
I группа (очень медленные движения)	Adagio	Умеренно медленно (промежуточный темп между медленным и умеренным)
М.М.от 40 до 54-54	Lento	Медленно
	Grave	Серьезно, тяжело, тягуче
	Andante	Шагом, не спеша
II группа (медленные движения) М.М. от 56 до 86-88	Andantino	Более скоро, чем andante
	Comodo	Удобно
	Tranquillo	Спокойно, безмятежно
	Moderato	Умеренно, нескоро
III группа (умеренно-скорые движения)	Allegretto	Оживленно (фактически это промежуточный вариант между умеренным и скорым)
М.М. от 88 до 130-132	Allegro moderato	Умеренно оживленно («весело, но сдержанно»)
	Allegro ma non troppo	Оживленно, но не слишком
	Allegro con brio	Скоро, весело и с блеском
IV группа (скорые движения) allegro с добавочными обозначениями М.М. от 132 до 144	Allegro con moto	Скоро, весело и подвижно
	Allegro agitato	Скоро, беспокойно
	Allegro appassionato	Скоро, возбужденно
	Allegro maestoso	Скоро, величественно
	Allegro assai	Очень живо

V группа (быстрые движения) М.М. от 144 до 208	Allegro vivo	Весьма оживленно
	Vivace	Живенько так...
	Vivo	Живо, очень скоро
	Presto	Очень быстро (буквально – 3-я космическая скорость!)

Для вашего удобства мы приведем здесь еще одну шпаргалку – она может оказаться полезной, когда под рукой нет метронома.

Шпаргалка

Определение темпа без метронома				
Характер движения, приблизительно соответствующий указанному метрономическому показателю (в четвертях):	ЭТАП 1. ВЫБРАТЬ ТРЕБУЕМЫЙ МЕТРОНОМИЧЕСКИЙ ПОКАЗАТЕЛЬ ИЗ СТОЛБЦА НИЖЕ (кол-во долей в минуту):	ЭТАП 2. ОТМЕРИТЬ КОЛИЧЕСТВО СЕКУНД (по наручным часам и т. п.):	ЭТАП 3. ОТСЧИТАТЬ СООТВЕТСТВУЮЩЕЕ КОЛИЧЕСТВО ДОЛЕЙ (уложить по темпу в отмеренное количество секунд):	Полученный и стабилизированный на этапе 3. темп движения долей СООТВЕТСТВУЕТ ТРЕБУЕМОМУ МЕТРОНОМИЧЕСКОМУ ПОКАЗАТЕЛЮ
Grave	30	2	1	<p>*Примечание: Пояснение тонким шрифтом в скобках -- (см. 60>) (см. 120<) и т. п. – ссылка на ближайший по шкале метрономический показатель из разряда точно определяемых описываемым здесь методом. Знаком «<<» или «>>» обозначено необходимое (незначительное) увеличение или снижение темпа, указанного в ссылке метрономического показателя.</p>
Largo	40	3	2	
Lento, Adagio	50 (см. 60>)*			
Larghetto, Andante	60	1	1	
Andantino, Sostenuto	70 (см. 60<)			
Comodo, Maestoso	80	3	4	
Moderato	90	2	3	
Allegretto	100	3	5	
Animato	110 (см. 120>)			
Allegro	120	1	2	
	130 (см. 120<)			
Allegro assai	140	3	7	
Allegro vivace	150	2	5	
Vivace	160	3	8	
	170 (см. 180>)			
Presto	180	1	3	
	190 (см. 180<)			
Prestissimo	200	3	10	
	210	2	7	
	220 (см. 210<)			
	230 (см. 240>)			
	240	1	4	
	250 (см. 240<)			

Но мы-то с вами знаем, что хор – это живой организм, а не механический агрегат с перфолентой. Поэтому во время исполнения могут и должны возникать различные отклонения и изменения в темпе, это нормально! Такие небольшие изменения в процессе живого исполнения принято именовать агогическими оттенками (подробнее см. главу «О тройственном союзе и любовном треугольнике динамики, темпа и ритма»). Но окончательное установление того или иного темпа все же следует делать с учетом словесного обозначения, а главное – в соответствии с характером музыки и вашим собственным чутьем.

Неуемные итальянцы разработали для нас с вами целый набор дополнительных обозначений, помогающих устанавливать тот или иной темп и характер скорости движения, к которым относятся, например, такие, как:

Шпаргалка

ДОПОЛНЕНИЕ	ПЕРЕВОД	ПРИМЕР	ПЕРЕВОД
Piu	более	Piu vivo	Более живо
		Piu allegro	Более быстро
Meno	менее	Meno allegro	Менее быстро
Mosso	оживленно	Piu mosso	Более оживленно
		Meno mosso	Менее оживленно
Assai	весьма, очень	Largo assai	Очень медленно
		Allegro assai	Очень быстро
Accelerando (acel.)	ускоряя	Poco a poco accelerando	Мало-помалу ускоряя
		Poco a poco ritenuto	Мало-помалу замедляя
		Poco a poco crescendo	Постепенно усиливая
		Poco a poco diminuendo	Постепенно затихая
Stringendo (strin.)	стремясь, сжимаясь		
Ritardanto (rit.)	замедляя		
Rallentando (rall.)	замедляя		
Calando	успокаиваясь		
Poco	мало		
Poco a poco	мало-помалу, постепенно		
Pochissimo	чуть-чуть, едва		
Tempo primo (a tempo)	первый темп (возвращение к первоначальному темпу)		

К компании метроритмических штриховых обозначений следует, прежде всего, отнести такие, на первый взгляд, банальные, как точное исполнение длительностей отдельных звуков и правильное их соотношение между собой в одном такте, ну и, естественно, в течение всего исполнения. Сюда относятся и такие нужные элементы, как ферматы, паузы и т.п.

К штрихам, обозначаемым соответствующими знаками или словами в хоровой партитуре, можно отнести и те, что подсказывают хору и дирижеру способ и характер исполнения данного звука, аккорда, фразы, части или произведения в целом. Сюда следует причислить такие обозначения штрихов исполнения, как:

Шпаргалка

ТЕРМИН	ПЕРЕВОД
Legato	Связно
Legatissimo	превосходная степень от понятия связно. «Связниссимо!» ☺
Dolce	певуче, мягко, нежно
Non legato	не связно
Staccato	отрывисто, толчками

Кроме того, что мы здесь перечислили, существует огромное количество понятий и терминов, обозначающих характер и настроение. Такие слова часто стоят рядом с обозначением темпа:

Шпаргалка

ТЕРМИН	ПЕРЕВОД
Agitato	Взволнованно
Amoroso	Нежно
Animato	Воодушевленно
Apassionato	Страстно
Brillante	Блестяще
Calando	Ослабевая
Delicatamento	Нежно, деликатно
Dolente	Скорбно, печально
Espressivo	Выразительно, с экспрессией
Calmato, con calma	Спокойно

Cantabile	Певуче
Capriccioso	Дословно – капризно. Но в нашем с вами случае – изысканно
Comodo	Удобно, спокойно
Grandioso	Грандиозно, величаво
Maestoso	Величественно, торжественно
Marcato	С ударением
Alla marcia	Наподобие марша
Morendo	Замирая
Con moto	Подвижно, с душевным волнением
Fenebre	Со скорбью, печально, похоронно
Fuocoso	Пылко, с огоньком
Glissando	Плавно, легко, скользя
Parlando	Говорком
Patetico	Патетично, с пафосом
Pesante	Веско, тяжело
Risoluto	Решительно
Semplice	Просто
Spinato	Ровно, плавно
Spiritoso	С воодушевлением
Tranquillo	Спокойно

Полезный ресурс

Бесплатный интернет-метроном! <http://www.bestmetronome.com/>

Странный термин Акцентуация

Этот действительно странный термин обозначает, прежде всего, соблюдение определенного метра и ритмических акцентов в сочетании с сильными и слабыми долями.

Соблюдение элементарных санитарных норм метрической акцентуации (даже в пределах каждого такта, а как же!) придает исполнению надежность и нужную четкость – метрическую и темповую. Но если бы любая музыка исполнялась только с сознательным подчеркиванием метрической акцентуации, то ею не стоило бы заниматься – создавалось бы впечатление вставленной в старинную пианолу перфоленты*. Метрическая акцентуация, в определенном понимании, контролирует исполнение музыки в определенном размере и темпе. Однако в динамическом развитии звучащей музыки тактовые акценты первых долей должны как бы преодолеваться, не задерживая, не нарушая ее течение. Выразительность и развитие музыкальной мысли, а отсюда и распределение акцентуаций должны следовать в соответствии с построением:

* тем, кто не знает, что такое старинная пианолы, авторы предлагают посетить Политехнический музей в Москве, зал «Автоматика» – не пожалеете

- мелодии;
- гармонии;
- ритма;
- тембра;
- динамики,
- исполнительских штрихов;
- всего остального – что собственно делает музыку Музыкой.

В процессе исполнения ритм практически не отделим от акцентуации – мы говорим «ритм», подразумеваем «акцентуация». И наоборот. Акцентуация, в свою очередь, опирается на логику построения мелодии (мотива), учитывая:

- спады и кульминации;
- соотношение длительностей;
- ладово-гармоническое развитие кадансовых и модуляционных построений (хорошо сказали!);
- динамику и характер фактуры;
- логику произношения текста.

В процессе исполнения использование акцентуации обычно разнообразится применением пауз и фермат. Об этом стоит поговорить.

Фермата, как разновидность остановки

Красивое понятие «Fermata» по-итальянски действительно означает «остановка». Во всех смыслах этого слова – от трамвайного до музыкального. Формально фермата удлиняет длительность звука где-то наполовину. Но, по большому счету, ее длительность зависит от значимости в произведении и, конечно же, от вашего личного художественного чутья дирижера. Авторы уверены, что у вас с этим все в порядке.

В зависимости от положения и значения в произведении, ферматы бывают:

- снимаемые (после них следует цезура – пауза или взятие дыхания);
- не снимаемые (после них исполнение продолжается без цезуры);
- ферматы над паузой или тактовой чертой.

Шпаргалка

Снимаемые ферматы	Как правило, они размещаются в конце произведения или в конце относительно законченного построения, например части. После остановки на фермате, вам, как дирижеру, нужно выполнить подготовительный жест и показать хору такое «снятие», которое должно недвусмысленно перейти в «дыхание» для начала новой фразы, а затем деликатной «точкой» отметить начало этой новой фразы.
Неснимаемые ферматы	Размещаются над наиболее значимым слогом, в кульминационном моменте: подержали немного и пошли дальше, не прерывая движения мысли. Для этого после остановки вам необходимо показать хору ненавязчивый подготовительный жест и продолжить дирижирование. Кстати, окончание неснимаемой ферматы вполне может не совпасть с началом следующей метрической доли – это совершенно естественно и нормально
Ферматы над паузой или тактовой чертой	Остановились, сняли и – все! Подождали – пошли дальше. Никаких дополнительных навыков эти ферматы не требуют.

Как вы поняли, во время ферматы дирижер не должен тактировать – на то она и остановка. Стало быть, ваши руки тоже останавливаются, НО! Если вам в этот момент не нужно изменить громкость звучания вашего хора или отдельной его партии. Однако, если на фермате вы решили сделать *crescendo*, то в ваших руках и в мимике должно расти напряжение, плавно переходящее в убедительное восходящее движение. Если желаете *diminuendo*, то напряжение, наоборот, должно убывать, а ваши руки – плавно опускаться в более низкую или среднюю позицию (на уровне груди). Главное, чтобы хор понимал, что именно вы от него хотите.

Хоровая партитура, или «Из-за чего, собственно?..»

Прописная истина

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

Да, он должен представить себе все этапы, которые пройдет, работая над выбранной партитурой – от выучивания нотного и литературного текста до сладкого момента первого исполнения произведения перед публикой. Он должен предвидеть те трудности, которые возникнут у хора, и аккуратно наметить пути их преодоления. Исторически сложилось, что работа дирижера над партитурой хорового произведения имеет три периода, иногда – два:

- предварительное изучение партитуры дирижером лично;
- совместное обсуждение и разучивание партитуры с концертмейстером и хормейстером – если таковые имеются;
- разучивание произведения непосредственно с хором – сводно или раздельное по партиям.

Из диалога авторов с Известным Хоровым Дирижером

– Скажите, как вы помните такое количество партитур?

– Я их не помню. Я их знаю.

1. Общий анализ хоровой партитуры

Как мы уже сообщили, любое произведение, прежде чем оно будет представлено хору, необходимо для начала изучить самому. В идеале – играть-петь на память, в том числе в разных близлежащих тональностях. Но здесь важно не только суметь выразительно сыграть партитуру на фортепиано и чисто пропеть все голоса, гармонические последовательности, вступления хоровых партий и т.д. Партитуру необходимо внутренне чувствовать по всем ее слоям – то есть не только по вертикали (гармонически), но и горизонтально (мелодически). Причем важно ощущать мелодическое движение каждой отдельной хоровой партии.

Чтобы хорошо усвоить музыку нового произведения, нужно не только знать его музыкальный и литературный текст. Совершенно не помешает познакомиться с творчеством данного композитора (а если это народная песня, то и с песенным творчеством данного народа, хотя бы бегло). Необходимо понять стиль, приемы письма и творческое направление авторов музыки и текста – в этих сведениях обычно кроется много совершенно неожиданной и весьма полезной информации.

Далее устанавливается соответствие между музыкой и текстом. Отмечаются отдельные случаи несоответствия одного с другим. Не удивляйтесь, такое в нашем с вами деле встречается сплошь и рядом. Несоответствия, возникшие по вине автора музыки или поэтического текста (также виноватыми бывают переводчики сочинений зарубежных композиторов и создатели того, что принято именовать «русский текст»), часто искажают художественный смысл произведения и заставляют дирижера приложить много усилий для объединения всех этих разнородных элементов в нечто удобоваримое.

2. Анализ и синтез

Музыкально-теоретический анализ нового произведения – дело интересное, нужное и поучительное. Прежде всего, для самого дирижера. И не такое уж нудное, как иногда принято думать, но не принято говорить вслух. Он должен включать:

<p>Музыкально-тематический разбор произведения, анализ его музыкальной формы, ладотонального плана, метра и ритма</p>	<p>Анализ музыкально-структурной стороны начинается с определения общей формы изучаемого произведения, затем намечаются точные границы каждой отдельной части и связь их с литературным текстом. Анализируется фактура изложения, выделяются элементы полифонии. Устанавливается ладотональный план произведения: основная тональность, характерные гармонические построения (переменность, отклонения, модуляции), кадансовые обороты, расположение и распределение звуков аккордов по голосам в хоровых партиях...</p>
<p>Определение темпов, ритмический анализ</p>	<p>Выявляются особенности темпа и ритма.</p>
<p>Знакомство с гармонией и голосоведением</p>	<p>Тщательно анализируется голосоведение. «Правильное и умелое голосоведение в хорах, – писал Н.А. Римский-Корсаков витиевато, – есть важный залог чистого и верного исполнения. Недостатки голосоведения ведут к величайшим затруднениям для выучки, и часто самый опытный и прекрасный хор нельзя заставить не выйти из строя, если голосоведение неудовлетворительно». О как!</p>
<p>Исполнительский анализ и синтез</p>	<p>Установка цезур между музыкальными фразами, трактовка и т.п.</p>

Вокально-хоровой анализ

Нечастый в хороведении случай, когда название темы стопроцентно соответствует тому, что тема хочет нам с вами рассказать. Поэтому будем краткими.

К вокально-хоровому анализу обычно относится:

- установление типа и вида хора, для которого написана партитура;
- изучение вокальных особенностей каждой партии – объем, диапазон, тесситура;
- использование переходных нот и связанных с ними вокальных трудностей;
- степень использования каждого голоса (общая нагрузка на партию);
- особенности хорового строя;
- особенности хорового ансамбля как со стороны технической (тесситурные условия), так и со стороны музыкальной (значение партии по музыкально-тематическому материалу) и т.д.

Казалось бы, все, но это не так. Обязательно нужно проверить фразировку с точки зрения дыхания и сделать нужные обозначения в партитуре. Разобрать литературный текст, выделить особенности его вокальности и дикции. И начинать вживаться в произведение, фактически заболеть им.

Исполнительский анализ

И вновь повторим сказанную ранее прописную истину: глубокое понимание художественного образа достигается путем всестороннего анализа партитуры. Без этого в нашем деле – никак! Поэтому не бойтесь переходить от общего к частному и вновь возвращаться к общему. Не стесняйтесь исследовать отдельные эпизоды, их мелодическую, гармоническую, вокально-хоровую и динамическую структуры по отношению к произведению в целом. Постепенно у вас непременно сложится «пазл» всей хоровой картины, и те ее глубины, которые будут открыты только и именно вам... Словом, данная хоровая партитура должна быть разобрана настолько подробно, чтобы лично для вас были понятны все ее вокально-хоровые и исполнительские особенности.

Глубокое понимание художественного образа достигается путем всестороннего анализа партитуры. Без этого в нашем деле – никак!

И, наконец, дирижер должен составить для себя план репетиций по разучиванию выбранного произведения: с чего начать, на что потратить больше времени, а что отложить на потом...

Обычно на этом этапе изучение партитуры дирижером заканчивается и наступает самый интересный период – разучивание произведения с хором.

В любительском хоре часто рождаются идеи по личной адаптации музыкального материала, которые никогда не придут в голову профессионалам. Вот одно любопытное ноу-хау в работе с хоровой партитурой (© Александр Сульманов, Президент (по совместительству, солист-бас) Академического большого хора РГГУ).

Тропарь Рождеству Христову

SOPRANO
ALTO

Рождество Твое, Христе Бо - же наш,

TENOR
BASS

воз-си-я мирови свет ра - зу - ма в нем бо звездам слу - жа - щи - и

звез-до-ю у - ча - ху - ся Тебе кланяются, Солнцу Пра - ды

и Те-бе ведете с высоты Вос-то - ка Гос-поди, сла - ва Те-бе.

В изложении для басовой партии:

Тропарь Рождество Христово

Ро-жде-ство-Тво-е-Хри-сте-**Боо** **жее** **нааш**

Воз-си **яя** Ми-ро-ви-свет **маааа**
..... **раа-зуу**

В-нем-бо-зве-здам-слу-**жаа** **щии** **ии**

Зве **здоо-ю-у-** **сяяяя**
..... **чаа-хуу**

Те-бе-кла-ни-ти-ся-солн-цу-**Праа** **аа** **вдыы**

И-Те **Бее** ве-де-ти-с-вы-со-ты-во **каааа**
..... **стоо**

Го-спо-ди-**слаааа** **бееее**
..... **ваа** **тее**

Согласитесь – оригинальненько.

Или вот. Джузеппе Верди, знаменитая «Застольная» из оперы «Травиата».

Так выглядит хоровая партитура в традиционном изложении (фрагмент):

The image shows a musical score for a choral piece, likely from Giuseppe Verdi's opera 'Traviata'. The score is written for three vocal parts: Soprano (S), Tenor (Ten.), and Basses (Bassi). The lyrics are in Italian and describe a scene of joy and discovery. The score is divided into three systems, each with three staves. The first system contains the first line of lyrics, the second system contains the second line, and the third system contains the third line. The music is in a minor key and features a complex rhythmic pattern. The lyrics are: 'Ah!..... go-dia - - mo...la tazza, la taz - za e il can - - tico la notte abbel-la e il ri - so, in que - sto, in que-sto pa - ra. la notte abbel-la e il ri - so, in que - sto, in que-sto pa - ra. la notte abbel-la e il ri - so, in que - sto, in que-sto pa - ra. -di - - so ne sco - pra il nuo-vo..... di. -di - - so ne sco - pra il nuo-vo..... di. -di - - so ne sco - pra il nuo-vo..... di.'

S
O
R
C

Ten.

Bassi

Ah!..... go-dia - - mo...la tazza, la taz - za e il can - - tico

Ah!..... go-dia - - mo...la tazza, la taz - za e il can - - tico

Ah!..... go-dia - - mo...la tazza, la taz - za e il can - - tico

pp

la notte abbel-la e il ri - so, in que - sto, in que-sto pa - ra.

pp

la notte abbel-la e il ri - so, in que - sto, in que-sto pa - ra.

pp

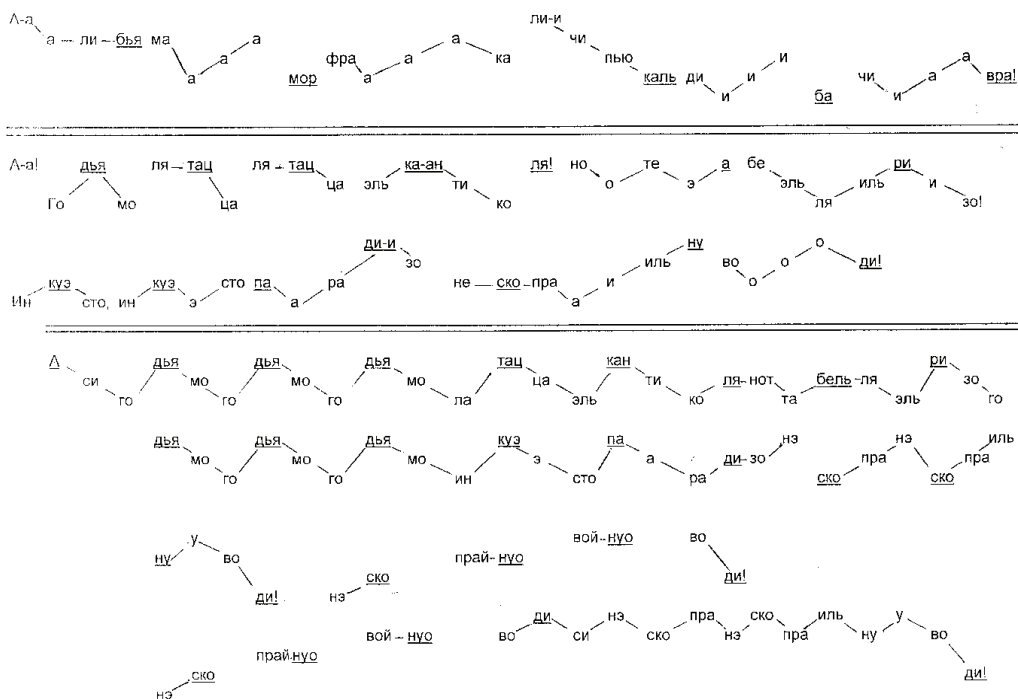
la notte abbel-la e il ri - so, in que - sto, in que-sto pa - ra.

-di - - so ne sco - pra il nuo-vo..... di.

-di - - so ne sco - pra il nuo-vo..... di.

-di - - so ne sco - pra il nuo-vo..... di.

Так выглядит басовая партия, также адаптированная Александром Сульмановым к собственному инженерно-химическому восприятию:



К повторению этого ноу-хау мы не призываем – просто привели, как самобытный и симпатичный пример, разработанный в Академическом большом хоре РГГУ. 😊 Однако вам, как руководителю хора, конечно же, ценя подобные находки, следует выводить своих певцов из состояния необходимости их создавать – подобно Моисею, который в свое время довольно удачно вывел свою паству из Египта. Для этого необходимы регулярные занятия с певцами по освоению чтения нот и основам сольфеджио. Вскоре подобные нотно-музыкальные артефакты уйдут в прошлое и будут вызывать улыбку и у вас, и у ваших артистов. Но в самом начале пребывания в хоре – почему нет? И практично, и забавно, и перспективно в плане дальнейшего изучения нотной грамоты.

проверено
РАБОТАЕТ!

Разучивание произведения с хором

- Тенора, дайте ФА!

- Дайте ноты...

Из баек Одесской консерватории

Увлекательный процесс разучивания хором нового произведения можно разделить, в основном, на два этапа.

Первый этап: изучение произведения со стороны технической: разучивание нотного и литературного текста, работа над чистотой интонации, четкостью ритма, дикцией, звуком, ансамблем и т. д.

Второй этап: освоение произведения уже как некоего художественного целого.

Разберем оба этапа чуть подробнее.

Первый этап

Хоть кое-кто и утверждает, что никто не поет хуже хормейстеров, для успешного руководства хором необходимо, чтобы дирижер сам в определенной мере владел искусством пения. Это не значит, что он непременно должен обладать голосом Ренаты Тебальди или Лучано Паваротти, но уметь петь выразительно, певчески правильно исполнить фразу, практически показать, как выполняется тот или иной прием – это важнейшее профессиональное требование, предъявляемое к дирижеру хора, и от этого никуда не деться.

Очень важно сразу правильно определить темп каждой репетиции. Он должен быть не слишком быстрым, чтобы обеспечивать хору возможность тщательного «вращения в материал», и в то же время не слишком медленным – в противном случае над хором, словно дымок сигареты, потянется скука, а это неизменно приведет к утрате интереса.

Каждое повторение любого эпизода или произведения в целом должно быть интересным, креативным и иметь конкретные задачи. Просто повторение приводит к забалтыванию и не приносит пользы – только время потеряете.

На что в работе следует обратить внимание прежде всего? Мастера Хора утверждают, что это:

- переменная динамика;
- цезуры;
- экспрессия метра и ритма;
- произношения текста.

После того, как все детали выучены и хор в целом поет, как говорится, «съедобно для первого сведения», внимание стоит переключить уже на впевание и подготовку к исполнению. Здесь вас поджидает сразу несколько сюрпризов. Например, проблема кульминаций.

Занимательно о кульминации

По мнению большинства Мастеров Хора кульминация бывает:

- яркая;
- подчеркнутая;
- смягченная.

Любому дирижеру важно уметь не только рельефно выделить кульминации, но и выразить характер движения к ней, а это уже дело персональной тренировки. Мастера Хора открыли для нас с вами несколько интересных приемов.

Например, в некоторых случаях кульминация может подготавливаться постепенным наращиванием громкости на протяжении целой части произведения.

В других вариантах подход к кульминации достигается путем постепенного наращивания силы звучания от построения к построению. В этом случае внутри каждого из построений громкость удерживается на одном уровне, а усиление его производится на переходах от одного построения к следующему.

Кульминация может достигаться также через последовательное нарастание динамических волн – здесь вам необходимо будет прочувствовать наименьший и наибольший уровень громкости каждой волны. Этот навык потребует от вас особой тренировки, но, поверьте, оно того стоит.

В духовной музыке полно примеров, когда исполнителю необходимо напрочь лишить построение кульминации – пропеть его строго в одном нюансе. Считается, что это убирает излишнюю чувственность, уступая место молитвенности. Очень может быть. В любом случае тут следует соблюдать определенную духовную осторожность – фривольное обращение с богослужебным материалом может выйти по жизни таким боком, что лучше и не думать об этом. Дирижеру следует помнить: православная музыка жанр древний, почтенный и мистический. Огульной отсебятины он не прощает.

Самое интересное, что кульминация произведения не всегда совпадает с моментом наибольшей силы звука. Да-да, кульминация, это не столько постепенное увеличение громкости до максимума, сколько вопрос общей драматургии выбранного вами сочинения. Порой глубокое пианиссимо в кульминации скажет слушателю гораздо больше, чем зашкаливающие децибелы.

Кульминация произведения не всегда совпадает с моментом наибольшей силы звука

Второй этап

Интереснейший этап творческой работы – как для вас, так и для вашего коллектива. Если первую фазу можно как-то разбить на отдельные части, то с художественным периодом в работе над произведением этот номер не проходит.

Не следует, однако, думать, что фаза технического разбора и фаза художественной работы могут быть вот так просто разделены. Это было бы совершенно неправильно. Предложенное нами несколько искусственное расчленение на техническую и художественную фазу дается здесь лишь для того, чтобы указать, на что следует обратить внимание именно на данном этапе разучивания произведения с хором.

Техника

На этапе технического освоения произведения в работе дирижера преобладает и педагогическая, и психологическая сторона. После недолгого рассказа об авторах музыки и текста обычно рассматривается общее содержание произведения. Если это произведение духовного плана, то желательно рассказать хору о его месте и смысловом значении в богослужении, в противном случае не стоит браться за этот репертуар. Пример – масса исполнений «Тебе поем» из Литургии Сергея Рахманинова светскими хорами. Вслушайтесь внимательно и вы сами поймете,

для каких дирижеров характерна глубина понимания, для каких – только самовыражение под красивую музыку для хора и солирующего сопрано. Такое исполнение часто не оставляет должного послевкуся и слушать его не интересно. Из серии – спеть-то можно, но зачем?..

Технология

Далее дирижер, как хороший педагог, выучивает музыку с коллективом вверенных ему певцов. Методика разучивания произведения различна – все зависит от продвинутости большей части коллектива. Если ваши певцы имеют хороший уровень подготовки, первое знакомство с партитурой можно попробовать осуществить всем хором, причем сразу со словами, но такие хоры в любительском искусстве – явление не слишком частое. Поэтому чаще всего разучивают произведение по партиям, иногда сольфеджио. Этот способ Мастера Хора считают наиболее продуктивным. Он хорошо помогает также в оценке ритмической точности каждого отдельного звука в его соотношении с другими. В общем, разводящая репетиция полезна во всех отношениях и на любом этапе – она всегда поможет укрепить интонацию, интервалику, ритмическую точность, подготовит правильное воспроизведение звука в вокальном плане.

Некоторые специалисты рекомендуют пропевание хоровой партии на гласную или на один из слогов (на «ду» или «ди» – оба удобны для сочинений с мелкой техникой). Считается, что это облегчает правильную и одновременную атаку звука, его направление. Кроме прочего, этот полезный способ, с одной стороны, ускоряет процесс разучивания произведения, а с другой, как бы цементирует общее звучание и придает ему звуковую цельность и стройность. Именно на этой стадии закрепляется интонационный и вокальный фундамент, нужная хоровая звучность.

Теперь можно приступить к работе над поэтическим текстом. В этом деле самым правильным и продуктивным способом изучения будет **чтение его в том ритме, в котором написана каждая хоровая партия**. При этом нужно внимательно следить за тем, чтобы согласные буквы произносились остро, коротко и отнимали как можно меньшую долю звуковой продолжительности. Этим способом можно добиться качественного произношения сначала отдельных слогов, затем целых фраз. Такое ритмическое чтение можно проводить не только отдельными хоровыми партиями, но и отдельными группами хора, а в дальнейшем – всем составом, причем независимо от расположения текста в хоровых партиях. Это поможет вашему хору закрепить правильную звуковую атаку и четкую артикуляцию в произношении текста.

После такой подготовки можно приступить к «отделке».

Хормейстеру на заметку

Многие Мастера Хора рекомендуют записывать репетиции на диктофон и потом анализировать их наедине с собою, готовясь к следующей репетиции. Очень полезная и действенная рекомендация!

Отделка

На этой стадии работы в первую очередь следует выровнять вокальную сторону – сначала отдельных партий, затем отдельных групп и, в заключение, всего хора: сглаживаются регистры, прорабатываются наиболее трудные в вокальном отношении места, проставление в партиях цезур, знаков дыхания, динамических обозначений, исполнительских штрихов и других важных деталей. Здесь будет уместно заострить внимание на музыкальных фразах, на отделке отдельных важных эпизодов и на многом другом, что вы сами сочтете нужным

Художественная сторона вопроса

В этой фазе работы соло берет исполнительская сторона вашего музыкального дарования. Здесь выверяются и сводятся воедино все результаты, достигнутые на предыдущих уровнях.

Мастера Хора рекомендуют на этой стадии заняться проверкой партий, устранением

замеченных ошибок, выработкой общего ансамбля исполнения. Знающие специалисты обычно ведут работу сначала над отдельными законченными тематическими фрагментами, а затем постепенно объединяют их в одно целое.

Чтобы произведение в хоре окончательно «созрело», требуется время, многократное исполнение в надлежащем темпе, интонационно верно, со всеми нюансами и в полную душевную силу. Как шутил на эту тему профессор Борис Владимирович Баранов: *«Произведение должно дать сок!»*. Однако такие исполнения полезно чередовать с пропеванием в репетиционном темпе и с продолжением отделки наиболее трудных мест.

После того, как весь репетиционный план по разучиванию произведения с хором выполнен, назначается генеральная репетиция, иногда две. Тут важно помнить один важный нюанс. Евгений Светланов, в бытность свою дирижером Большого театра Союза ССР, шуливо комментировал его так: *«Если на генеральной репетиции не было скандала, премьеры, скорее всего, провалится. Бойтесь хороших генеральных репетиций!»*.

Ну а завершается весь этот сложный процесс работы вожделенным моментом исполнения выбранного сочинения перед публикой, в котором и дирижер, и хоровой коллектив несут за свой труд одинаковую творческую ответственность.

Сетка или авоська? (нечто о дирижерских схемах)

Книги, конечно, пишутся при помощи книг – это золотое правило еще никто не отменял... И данная работа – отнюдь не исключение. По книге можно научиться многому – это не только лучший подарок, но, порой, и лучший учитель.

Но научить дирижированию по книге не удалось даже Павлу Григорьевичу Чеснокову с его «Хороуправлением», не говоря уже о многочисленных последователях и пространных «размышлителях» о мануальной технике хорового дирижирования. Некоторые пособия уверяют, что научиться дирижировать можно и дома, но иногда бывает трудно себя уговорить. Врут и не краснеют. Чтобы не повторять этих бессмертных подвигов, мы сознательно избежим в этой книге всяческих схем, графиков движения рук и даже стрелочек с комментариями «а вот четвертая доля у нас с вами пойдет вот так...». Скажем, какотрежем – **дирижировать можно научиться, только наблюдая работу Мастера!** Неважно, где – на репетициях ли, в дирижерском классе, на частных уроках... Да где душевнее угодно!

Но совсем не сказать на эту тему несколько слов авторы тоже не могут.

Театр мимики жестов

Начнем с того, что ваши дирижерские жесты должны быть интуитивно понятны любому, пришедшему на вашу репетицию повару, массажисту, топ-менеджеру, профессору-эндокринологу, заместителю начальника Центрального телеграфа или работнику транспортного цеха – любительский хор, как правило, состоит из представителей совершенно неожиданных профессий. Поэтому, если вы хотите добиться от этих людей одновременного дыхания, вы сами обязаны вдохнуть! Если вам нужна хорошая дикция (а она нужна всегда!), то сопроводите ваше желание соответствующей – иногда утрированной – мимикой. Не бойтесь при этом показаться смешным или вовсе ненормальным, скорее всего, никто вас так не воспримет. Но дома перед зеркалом потренироваться все-таки стоит.

Дирижирование – это некий универсальный международный музыкальный язык, понятный во всех странах мира. Поэтому нужно непременно интересоваться: «А как у них?». Что делают ваши коллеги, как они решают задачи, аналогичные вашим? И вообще, если что-то сработало у ваших коллег из другого хора, почему вам нельзя использовать тоже самое?

Дирижирование – это некий универсальный международный музыкальный язык, понятный во всех странах мира

Безусловно, при работе с хором, стоит учитывать не только наши, отечественные наработки – к сожалению, часто они не очень справедливо считаются самодостаточными. Хотя бы потому, что практически все цивилизованные страны имеют свою собственную хоровую культуру, следовательно, собственные вокально-хоровые методики. Не изобретайте велосипед. Все уже давно реализуется. Скопируйте на здоровье чужую идею и направьте ее по своему пути. Поверьте авторам, это будет не плагиатом, а обменом опытом.

Михаил Иванович Глинка, пожалуй, первым сформулировал постулат о том, что: **«Общая культура нации определяется уровнем ее хоровой культуры»**. Правда, например, в Испании (совершенно не споря с Глинкой!) свято уверены в том, что культура нации определяется, прежде всего, чистотой в общественных туалетах... Испанские хоровики – народ вообще упрямый. Основной гарант успеха их дела – энтузиазм! Без него ничего не получится ни в профессиональном хоре, ни тем более в любительском, коих в Испании великое множество. Испания – чрезвычайно поющая страна, наполненная древними традициями, как певческими, так и не очень: например, когда рождается мальчик, принято лить кипяток из окна на прохожих. И что в ответ снизу скажут, так ребенка и назовут. Понятно, что благодаря этой доброй традиции, зовут их чаще всего то Хулио, то Хуан, то Педро, а то и вовсе Гомес...

Испанскому хоровому и оперному дирижеру Хименесу повезло не только в том, что его назвали Давид (вероятно, его родители в то время жили на первом этаже собственного дома, и лить кипяток было решительно не на кого), но и в том, что он сразу родился племянником прославленного тенора Хосе Каррераса. А это во многом определило выбор будущей профессии. Мало кто теперь вспоминает о том, что прежде, чем встать за дирижерский пульт в опере, сеньор Хименес отдал уйму времени теории и практике хорового дирижирования, походя подарив миру несколько любопытных рекомендаций по работе над дирижерскими жестами. Давайте непринужденно рассмотрим хотя бы некоторые.

Земля, как известно, стоит на трех китах. По мнению маэстро Хименеса хоровому дирижированию повезло больше – у него этих китов четыре:

- 1-й кит:** жест «Внимание!»;
- 2-й кит:** жест «Дыхание»;
- 3-й кит:** жест «Вступление»;
- 4-й кит:** жест «Снятие».

Все перечисленные морские животные совершенно взаимосвязаны между собой, и отрывать их друг от друга, значит подкосить сами основы хорового дирижирования.

Итак, вы ощупали взглядом вверенный вам коллектив, показали «Внимание!» и организовали, сгустили пространство вокруг себя. Тут следует всегда помнить, что внимание – в принципе продукт скоропортящийся и не поддающийся консервации. Поэтому, не теряя времени, следует показать «Дыхание» в том же темпе, в котором вы собираетесь дирижировать дальше. В классических

школах хороведения это называется немецко-фашистским словом «Ауфтакт». «Доля ауфтакта равна доле вступления». Определение? Хуже. Аксиома!

Доля ауфтакта равна доле вступления

В некоторых школах хороведения принято разделение ауфтактов на разные игровые категории, и это нормально. Другие школы с этим спорят, что тоже не патология, так что однозначного мнения пока не выработано. Но кое-кто все равно считает, что **ауфтакт может быть полным (подготовленным) или неполным (неподготовленным)**. Последнее не является дирижерской недобросовестностью – полным ауфтактом показываются полные доли такта, а неполным – доли, начинающиеся с паузы или не содержащие полной длительности, этого добра в партитурах хватает. **Для полного ауфтакта к долям неполного такта рука должна находиться в точке предшествующей доли.** Не поняли? На самом деле все очень просто – например:

- если ауфтакт дается к четвертой доле, то рука приготавливается в положении третьей;
- для ауфтакта к третьей доле – в положении второй;
- и т. д.

Особенность ауфтакта к неполной доле состоит в том, что он, в отличие от полного, не предшествует по времени счетной доле, а совпадает с ней. Проще говоря, начало движения такого ауфтакта есть в то же время и начало неполной доли.

Есть еще за уши притянутый термин «Междольный ауфтакт». Считается, что он связывает две доли внутри такта, придает тактированию непрерывность, при этом движения междольных ауфтактов отличаются меньшей амплитудой и интенсивностью по сравнению с зажавшимися полными и вступительными ауфтактами. Вот такое мнение.

Длинная байка в тему

Для начала поясню для немусыкантов пару вещей.

Ауфтакт – это жест дирижера, предшествующий начальной доле звучания. Жест длится мгновение, но в него заложены темп, ритм, характер, сила звучания и момент точного начала произведения. Вы удивитесь, как это? Вот так показать, и сразу любой запоет?

Нет, конечно. В этот жест еще вложены недели и месяцы репетиций, а до этого – годы и годы учебы. Для исполнителей произведение длится чуть дольше, чем для публики – дольше на этот короткий жест, с которого все начинается. Ауфтакт для зрителя – это еще ничто, еще продолжение ожидания, а для музыканта – это уже точка невозврата.

И немного о дирижерах. Дирижеры бывают разные. Все зависит от того, чем они дирижируют – хором, оркестром (оркестры тоже разные), балетом или оперой (опера – это вершина пантеона). И вот так взять и приставить хорового, скажем, дирижера к балету или оркестру – нельзя, нужен опыт и знание дела. О руках хорового дирижера можно писать новеллы – они особые – говорящие, пластичные и выразительные, как руки мима. Представить палочку в руках хорового дирижера – невозможно, невозможно! Как тогда создавать звук? Дирижер лепит его, как скульптор глину – руками...

...Дело было в Германии, в первой половине 90-х, город не помню, до него мы гастролировали одни, то есть только хором, а потом шли несколько концертов с итальянским оркестром, предстояло петь мессу Гайдна. Мы приехали чуть раньше, а они прямо в день концерта, поэтому у нас была назначена встреча только с дирижером, без совместной репетиции.

Он пришел – молодой, немного за 30, вызывающе красивый и уверенный в себе. По хору пошел одобрителный шепот (напомню, хор женский). Музыканты меня поймут, что такое петь, когда очарован дирижером, бывает даже – влюбляешься на время исполнения. Потом, слава Богу, проходит, но это горячая нить, связывающая хор и дирижера... Но не буду отвлекаться, итак, он попросил спеть с самого начала. Немного пропели, он снял. («Снял» значит, сделал жест, после которого звук прекратился).

– Очень хорошо, – одобрил он, явно не лукавя. – Хор в очень хорошей форме. Мы не будем прогонять целиком, мне все понятно, если можно, то я хотел бы с такого-то места.

Спели, он остался доволен.

– Я прошу вас, отметьте, пожалуйста, такты такие-то и такие-то, мы исполняем их в другой редакции.

Отметили, разница незначительная, никаких трудностей нет. Затем он сделал нам какой-то комплимент, окончательно очаровал и удалился.

Мы посплетничали о новом дирижере, поахали, что до чего хорош, хоть и петь под него неудобно, но успокоились тем, что произведение знаем, как облупленное, поэтому нам все равно, как он там дирижирует – споем. Насмешка судьбы была в том, что он, видимо, подумал то же самое...

А вечером – огромный католический собор, шум, огни, аншлаг. Последние зрители, раскланиваясь, неспешно занимают свои места, снуют телевизионщики, пристраивая свои шнуры, мы готовы, ждем. И, наконец, выходит дирижер – красивый, энергичный, эlegantный. Поклонился публике, поприветствовал нас, вскинул руки – замер... Ауфтакт – и грянул оркестр, а на какую-то долю минуты позже – хор. Хор вступил идеально чисто, уверенно и одновременно, что говорило о том, что сорок человек разом ошибиться не могли.

Описывать, что произошло – дольше, чем это происходило, тем более для исполнителя мгновенья неправильного звучания воспринимаются катастрофически долго – бесконечность. Звучали мы, наверное, несколько секунд, не больше: дирижер крупным движением, как ножом, срезал звук. По хору и оркестру пробежала искра электрического напряжения, мы впились взглядом в дирижера. Возможно, внутри него пронеслись вихри монологов и целая жизнь, но в его распоряжении были секунды, чтобы сообразить, как привести в движение машину, которая, как выяснилось, говорит на разных языках, ибо абсолютно понятно было одно: хор не НЕ ПОНЯЛ его жеста, а прочел его иначе. Если дать вступление именно хору (как когда-то учили – «с задержкой»), то большая вероятность, что насмерть встанет оркестр. За спиной полный зал зрителей и работающие камеры телевидения, хищно пульсирующие красными огоньками...

Дирижер поднимает руки и смотрит на хор... Кто бывал в похожих ситуациях, знает это состояние – это как готовность к гигантскому тяжелому прыжку, как попытка взлететь, причем, вторая попытка, первая не удалась, право на вторую

ошибку – ноль. Дирижер поднимает руки и показывает: левой – предельное внимание; правой – двумя жестами «шепотом», мол, «я буду тактировать» (это как в музшколе, на уроках сольфеджио). Мы поняли. Он поднимает руки, концентрируя готовность, крупно дает две доли, и оркестр, и хор одновременно вступают форте на свое «Kugie». Рубеж взят. Мы уверенно и аккуратно идем вперед и... через пару секунд начинаем чувствовать, что что-то не так. Беда в том, что у нас в руках не партитура (то есть полностью расписанные ноты – и наши, и оркестра) и не клавишник (то есть переложение для пения с фортепиано), а только партия хора. Очевидно, что мы где-то расходимся с оркестром, если бы на руках были партитура или клавишник, то мы бы поймали их, а так мы понятия не имеем, что происходит. Первые мгновения еще ничего – музыканты движутся в пределах одной тональности, и все это может «сойти за правду», но чем дальше, тем очевиднее тупик, и дирижер резким движением снимает. На зал удушающе наваливается тишина.

А наша дирижерка уже бежит за нашими спинами и громким шепотом кричит: «Он показывает через долю! Не смотрите на него! Считайте сами! Не смотрите на него!!». За один забег где-то раздобыв ноты (возможно, цапнув у одного из оркестрантов), она возвращается в проем, из которого мы выходили, и поднимает руку, мол, я тут! Я покажу!

Дирижер тоже понял, что хор поет ровно в два раза медленнее оркестра, опять поднимает руки и говорит нам (неизвестно, на каком языке) – «Один пустой такт». Затем четко показывает, как школьникам, этот пустой такт, и хор и оркестр четко вступают в нужном месте, а дальше каждый – как рыба в воде – знают как и что. Дирижер побросал свой оркестр и первое время не сводил с нас глаз, стараясь показывать все наши вступления... чем моментально сбивал тех, кто еще следил за ним! Дирижерка в проеме трясла над своей головой кулаком и знаками и мимикой угрожала: «Не смотрите на него!!!», словно перед нами стоял гоголевский Вий. Я уже не помню, кто куда смотрел, но парадный дирижер усердно показывал свое, а наша, невидимым серым кардиналом, свое, и тоже полностью отдирижировала мессой, высоко подпрыгивая на каждом вступлении. Комичность зрелища усиливало вдумчивое внимание публики за спинами взмокших дирижеров.

Когда отгремела музыка, дирижер метнулся в сторону и вывел нашу дирижерку на поклон. Под гром оваций он горячо жал ей руку, а мы засмеялись и стали им аплодировать. Выступление прошло отлично, и фальстарты в самом начале уже виделись смешными и незначительными.

Через пару лет нас попросили исполнить эту же мессу на московском музыкальном фестивале на Крымском Валу с каким-то молодым камерным оркестром. Дирижерка сразу же предложила руководителю показать, как давать вступление, чтобы соединить хор и оркестр. Вьюноша, нервически дернув плечом, сказал, что он умеет. Наша не стала настаивать (время есть), он дал вступление, и все пошло знакомым образом.

– Ну не, девки, так нельзя, – укоризненно сказала наша. – Хотя бы кто-то должен был попытаться вступить?

– А куда? – вяло спросили из хора.

Потом она все-таки показала. Попробовали. Когда у него получилось сдвинуть хор, кто-то из оркестрантов недовольно поинтересовался:

– А это что, теперь всегда так будет?

- Что именно?
- Ну, вот так.
- Да. Текст знаете – играйте!

Но пройдясь несколько раз, сошлись на том, что это хор будет «как-нибудь сам», потому что когда произведение набирало ход, дирижер напрочь забывал о нас и действовал, как привык (в его мозгу хор представлялся дополнительным эффектом, автоматически вступающим в нужный момент).

А когда через несколько лет нас неожиданно пригласили петь с немцами «Реквием» Верди (дата прилета почти совпадала с первым выступлением), мало того, мы выучили произведение, приспособиваясь петь под все добытые аудиозаписи, нас было вообще не сбить ничем, даже если бы дирижер в голом виде отплясывал перед нами Камаринского поперек доли.

Но это совсем другая история.

Лада Исупова. «Ауфтакт»

Дыхание и Вступление, как следует из этой симпатичной байки, связаны между собой значительно больше, чем может показаться на первый взгляд, так как следуют одно за другим и второе совершенно невозможно без первого. И здесь есть один маленький секрет. Настолько маленький, что известен всему дирижерскому миру: показав ауфтакт, необходимо на краткий миг задержать руку в верхней точке, перед тем, как она пойдет вниз, показывая хору вступление. Это маленький секрет поможет вашим певцам сконцентрироваться на вашем жесте и вступить одновременно, причем в духе вашего показа. Дело тренировки – но оно того, поверьте, стоит!

Прекращение звучания – такой же важный элемент управления хором. Для этого мировая дирижерская практика создала интересный и полезный во всех отношениях жест «Снятие». Общепринятый во всех странах мира прием снятия звука содержит три этапа:

Показав ауфтакт, необходимо на краткий миг задержать руку в верхней точке, перед тем, как она пойдет вниз, показывая хору вступление

- ауфтакт к снятию;
- точка снятия;
- отскок кисти.

В общем и целом эта троица понятна. Интересно, что ауфтакт, подготавливающий снятие, часто бывает удобно выстраивать, как вращательный оборот кисти – правой рукой против часовой стрелки, левой – наоборот, по часовой. Попробуйте, вам понравится! Потрясающий педагог по дирижированию **Елена Максовна Кругова** (профессор МГУКИ), девизом которой было и остается «*Я не столько готовлю дирижеров, сколько воспитываю музыкантов*», называет этот прием «снимать в круг» или «снимать внутрь». Очень действенное определение, надо сказать – авторы испытали его на себе, так как учились у этой удивительной женщины и не перестают боготворить ее.

Рисовать графики всех перечисленных телодвижений мы не будем, уверены, что читатель сам в состоянии себе представить эти незамысловатые траектории.

Как расставить хор?

Анекдот в тему

Диалог преподавателей Одесской консерватории:

– Вот ви, Моня, слушаете хор лучше из партера или из балкона?

– Ой, Зяма, оставьте этот перевертоц вашей дирижерской кафедре, мне таки все равно, лишь бы да!

Анекдот этот, скорее, ближе к тому, как рассадить слушателей, но дареному коню... сами знаете. Ну а на то, как расставить хор, существует масса взглядов, способов, и все они – ваши. Выбирайте на вкус. Конечно, важно и нужно, чтобы хор стоял и смотрелся красиво, однородно, но давайте не забывать о том, что наш с вами коллектив работает прежде всего со звуком (простите за очередную банальность), поэтому однородные голоса в хоре группируются все-таки по хоровым партиям, а не по росту. А уже в партиях – по однородным тембрам. Да, голоса стоящих рядом певцов должны быть похожими между собой по тембру и силе! Как этого добиться? А вот как! При расположении певцов в хоровой партии вам следует учитывать не только их весьма разнородные вокально-хоровые навыки (а куда деваться!), но и их музыкальную грамотность – а это, поверьте, еще разнороднее и разнообразнее... Позитивный результат, получается, когда вместе собрана группа певцов с хорошими певческими навыками, но при этом не должны быть изолированы и начинающие, малоопытные артисты хора. С этой целью еще в советское время (хотя, авторы подозревают, что гораздо раньше) в любительских хорах была разработана система наставничества. У Георгия Струве в Детской хоровой студии «Пионерия» что-то подобное называлось «**Хоровая прививка**». Термин интересный, но в хоровом деле не всем нравится: вспомните лично ваше детство и лично ваше отношение к слову прививка. Вспомнили? Но суть идеи заключается в том, что к опытному, музыкально грамотному певцу прикрепляются один-два начинающих артистов хора, и на репетиции они непременно располагаются вместе – именно такое взаимодействие опытных и начинающих певцов способствует не только ускоренному изучению репертуара, но, как ни странно, росту вокально-хорового мастерства малоопытных участников хора. Так что авторы рекомендуют.

Однако в начинающих хорах случается так, что опытных певцов либо очень мало, либо... их нет совсем. Не беда – дело наживное и об этом мы еще поговорим! В таких случаях следует наиболее способных и голосистых располагать вместе – это будет способствовать быстрому созданию прочной основы хора. Некоторые руководители новичков поначалу располагают с краю, с тем, чтобы в первое время они, находясь в хоре, вслушивались в пение опытных певцов и постепенно входили в исполнительский процесс. У этого метода, как водится, существуют и противники, они предпочитают «разбавлять» опытных певцов новенькими в среднем через одного. Самое интересное, что оба метода работают! Стало быть, оба справедливы, так что выбор снова за вами.

Допустим, в вашем распоряжении полноценный смешанный хор. Слева от вас как дирижера, располагаются сопрано (вы угадали – аналогично первым скрипкам в симфоническом оркестре!), за ними тенора, справа альты, а за ними басы. Иногда за партией сопрано помещаются басы, за альтами тенора, но это значительно реже и часто с размытой целью – считается, что тем самым создается некое перекрестное звучание, но при этом никто не в состоянии толком объяснить, что же это такое, что за зверь. Дело в том, что за такое вот перекрестное звучание часто принимают спонтанно возникший в хоре звуковой бардак от столь нетрадиционного перемещения хоровых партий. Но ведь никто никого не ограничивает в экспериментах, что нормально.

Наиболее распространенная и ставшая классической форма расстановки хора называется «Подкова», когда линия хора как бы загибается по краям.



Эта красивая диспозиция создаст вашим певцам условия наилучшей слышимости друг друга и способна победить даже очень плохую акустику. При этой в общем-то традиционной расстановке всегда должно учитываться наиболее выгодное для звучания место – центр! Туда обычно помещаются первые, ведущие мелодию, голоса.

При небольшом составе хора и в условиях хорошей акустики полезно применять более широкую расстановку певцов, примерно на полшага один от другого.



На концертах Мастерами Хора принято располагать рядом артистов, хорошо спевшихся друг с другом еще на репетициях. Наиболее квалифицированные певцы с хорошими вокальными данными при этом размещаются в центре хорового коллектива. **Очень важно, чтобы участники хора располагались на репетициях и на концерте в одном порядке** – все перемещения певцов возможны только с вашего разрешения и по вашему личному указанию, как руководителя хора.

В русском церковном пении сложились свои традиции расстановки. До революции в церковных хорах дискантов (мальчиков-сопрано), а за ними – басов, как правило, ставили справа от регента (одесную, сиречь «под правую руку»); вторые басы и октависты (как «фундамент» аккорда) находились в центре мужского хора (смешанных тогда не было – см. исторический раздел этой книги). В Синодальном хоре в бытность его руководителем В. Орлова (опять же – см. исторический раздел) чередовались между собой дисканты и альты, а также тенора и

басы. Что это давало? В плане звука, будем объективны, почти ничего, особенно в церковной акустике. Но хорошо тренировало у певчих навык петь в любом месте и в любом состоянии. Весьма ценное качество для любого артиста хора, честно говоря... В американском камерном хоре под управлением Роберта Шоу хор располагался в основном поквартетно и в акустически выверенных точках. Хотите узнать этот секрет? А вот фигушки, надо было внимательно читать исторический раздел! ☺

Смешанная расстановка, что естественно, наблюдается у народных хоров (там еще и хореография присутствует, плюс всяческие «туторки-матуторки» с народными инструментами), но иногда и у камерных. Ограничения – только в фантазии руководителя. Но такие эксперименты требуют от певцов достаточно высокой квалификации

При исполнении многохорных произведений исполнители обычно группируются по отдельным хорам.

Некоторые дирижеры смешанный хор размещают в виде двух отдельных составов – мужской и женский. Считается, что для большей выпуклости звучания. Возможны и другие, более изощренные варианты расстановки. Например, в Государственной академической певческой капелле Санкт-Петербурга (шикарный хор, мы о нем уже писали) партии иногда расставляются рядами: снизу вверх – басы, тенора, альты, а совсем наверху сопрано. И ничего, звучат! Интересно, что в зависимости от репертуара расстановка хора может меняться в течение концерта несколько раз – такие случаи тоже бывают, одни только «Перезвоны» Гаврилина чего стоят...

При выступлении хора с оркестром певцы располагаются позади и несколько выше него. Но здесь эксперименты с расстановкой возможны только по согласованию с дирижером оркестра, в руки которого вы отдаете свой коллектив на время репетиций и собственно концерта.

Все перечисленное – веками отработанные принципы, описанные в огромном количестве пособий на хоровую тему. Как говорил персонаж актера Михаила Светина «Вагонный» в культовом советском фильме «Чародеи» с неповторимым саундтреком Евгения Крылатова: «Это всем известно и никому не интересно. Это в любом руководстве прочесть можно». Насчет «не интересно» это не к нам. А вот прочесть об этом действительно можно в огромном количестве пособий, так что авторы не объявили вам здесь ничего принципиально нового.

Картинка в тему

Одесская консерватория. Сводный хор всех курсов готовится к выходу на сцену для завершения очередного праздничного концерта. Раздается приглушенная команда в характерной одесской манере: «Хор! Таки выходим скоренько, альтами вперед».

Однако существует еще один важный аспект в расположении артистов хора. Но почему-то именно к нему Мастера Хора в своих пособиях обращаются крайне редко. А зря! Поэтому речь сейчас пойдет о... психологии размещения хора.

Упомянутый в этой книге много раз американский дирижер Роберт Шоу сказал в 1985 году на одной из конференций в штате Калифорния: **«...если в хоре два певца, стоящих рядом, в одной партии, ненавидят друг друга, то унисон между ними однозначно невозможен! Нет унисона в партии – звучание всего хора невозможно считать полноценным»**. Это утверждение до сих пор вызывает немало споров среди теоретиков хорового искусства, однако хоровая практика не раз заставляла авторов убедиться в истинности этого интересного высказывания.

Как мы уже здесь рассказали, да читатель и сам это знает, в любительские хоры приходят люди, имеющие не только различные вокальные данные, но и неодинаковые музыкальную подготовку и опыт пения в хоре. Помимо этого они различаются по возрасту, образованию, месту работы, коммуникабельности, психологической адаптивности и, к сожалению, культурному уровню. Чураться этого не стоит – именно за культурным уровнем они к вам и пришли.

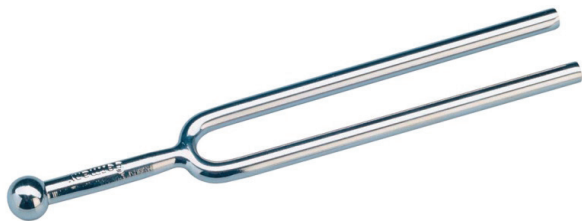
Аксиома: *«Успех хорового коллектива определяется не только вокально-хоровым мастерством его участников, но и психологической атмосферой».* Особенно это относится к артистам хора, находящимся на репетиции и на концерте рядом друг с другом. Они в первую очередь должны ощущать дружескую энергетику внутри хоровой партии – то, что можно назвать оригинальным термином **Психологический ансамбль**. Этот тонкий принцип необходимо учитывать руководителю хора при расположении певцов внутри каждой хоровой партии – поверьте авторам, непонимание исключительной важности этого момента приносит коллективу множество неприятностей. При нахождении хотя бы пары певцов в состоянии конфликта, вам, как руководителю, следует принять все меры для его погашения или вынесения за пределы хорового коллектива. Если в данный момент времени это не возможно, то во время репетиции или концерта конфликтующие певцы не должны располагаться в зоне личного пространства друг друга. *«Собака не виновата, что она собака. Кошка не виновата, что она кошка. Просто не следует сажать их в один ящик»*, – пишет Роберт Шоу в своей монографии «Хор. Маленькие инструкции». Безусловно, маэстро утрирует, но в этом высказывании заложен один из принципов, которому должен следовать в подобных ситуациях дирижер любого хора. Ситуации эти в нашем деле, к сожалению, неизбежны – ведь с людьми работаем...

Успех хорового коллектива определяется не только вокально-хоровым мастерством его участников, но и психологической атмосферой

«Дал верный тон наш камертон...»

(Камертон как атрибут жизни хорового дирижера)

Этот первый по значимости для хорового дирижера девайс был изобретен в 1711 году англичанином Джоном Шором, который был придворным трубачом. Между прочим, это был выдающийся музыкант своей эпохи, большая часть английской музыки для трубы того времени (композиторы Джордж Гендель, Генри Перселл и другие) была написана специально для него.



Классический камертон представляет собой такую U-образную двузубую вилку с рукояткой. Изготавливается обычно из стали или алюминиевого сплава. После удара о твердую поверхность, камертон издает звук определенной частоты. Сила звука зависит от силы удара, а

продолжительность звучания (то есть скорость затухания звука) – от физических параметров и качества самого камертона.

Принцип работы камертона основан на явлении колебания: из школьного курса физики можно припомнить, что разница между двумя колебаниями называется длиной волны, и чем больше длина волны, тем ниже звук. И наоборот, чем длина волны меньше, тем звук становится выше. Вспомнили? Когда концы камертона отклоняются от своей оси (например, от удара), они начинают вибрировать, двигаясь внутрь и наружу. При движении наружу они отталкивают от себя воздух, сдвигая его молекулы ближе друг к другу, чем обычно, – происходит их сжатие. Когда

концы движутся назад, внутрь, они оставляют позади себя свободное пространство, в котором молекулы воздуха располагаются более свободно, чем обычно, – происходит их разрежение. Вибрирующие концы камертона создают серии сжатия и разрежения, и в результате возникают звуковые волны. Высота звука, издаваемого камертоном, зависит от его размера, длины и расстояния между концами. Каждый камертон (особенно если это не китайский ширпотреб) производится с высокой точностью, чтобы он мог издавать определенную ноту.

Камертон может быть настроен на любую высоту. В хоровом деле, как правило, используется камертон ЛЯ (А) 440Hz (это в колебаниях в секунду), но некоторые редкие любители экзотики используют также камертоны Ми (Е) 329.6Hz и До (С) 523.3Hz. Особенно в церковных хорах.

Как пользоваться камертоном-вилочкой. Возьмите его за конец ручки. Держа таким образом, чтобы можно было стукнуть только по одному из концов, легонько ударьте им по какой-нибудь поверхности (лучше всего для этого подойдет деревянная поверхность стола, костяшки собственных пальцев, лоб или затылок ближайшего певца... Шутка ☺). Концы камертона завибрируют, и вы услышите звук. Обычно это звук ЛЯ.

Советы Мастеров Хора (регент Владимир Шелков)

Я держу камертон правой рукой и «запускаю» его ударом по второй фаланге указательного пальца левой руки. Если в левой руке я одновременно держу лист или книгу, то по второй фаланге большого пальца левой руки.

Камертон звучит недолго, так что, чем раньше он окажется около уха, тем лучше. Правая рука располагается относительно тела таким образом, что движется, практически, только кисть. Локоть и предплечье остаются неподвижными.

Звук от камертона расходуется равномерно во все стороны, так что не принципиально важно, каким боком подносить его к уху.

В некоторых ситуациях при работе с церковным хором приходится слушать камертон во время какого-либо внешнего звучания: фразы дьякона или священника, пение второго хора или народа, колокольный звон, сильный шум на улице во время крестного хода и т.п. В этом случае помогает знание того, что звук может попадать в среднее ухо не только через ушную раковину, но и через кости черепа.

На этом основан следующий прием: держа, как обычно, камертон большим и указательным пальцами, «заводим» его. Подушечкой (под мизинцем) ладони закрываем плотно ухо, а рукоятку звучащего камертона прикладываем к голове за ухом – в районе затылка. Таким образом, ухо не слышит внешних звуков, а слышит только звук камертона. Весь этот трюк делается одной рукой, даже тренироваться не придется.

Что делать не надо

Приходилось видеть, как хоровые дирижеры, прежде чем поднести камертон к уху, ударяют его несколько раз подряд – надеются, наверное, что звук будет сильнее... Этого не случится, так как каждый следующий удар гасит колебания предыдущего.

Иногда видел, как бьют камертоном по ноге или по тряпочной спинке стула – совершенно неэффективно.

Также не нужно бить по деревянным или металлическим поверхностям. Во-первых, раздастся резкий звук от удара, а во-вторых, поверхность камертона повреждается.

Поиск тональности

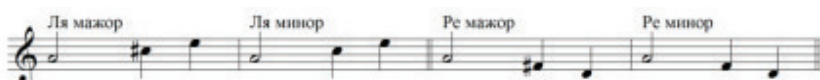
Сам процесс задавания тональности сводится к слушанию эталонной высоты камертона и построению от нее нужной тональности – обычно, в виде трезвучия.

На практике, чтобы пользоваться камертоном, достаточно научиться строить мажорное и минорное трезвучие от любой ноты вверх и вниз. Также нужно научиться строить малую и большую секунду от ЛЯ вверх и вниз.

В дальнейших примерах речь пойдет об использовании камертона ЛЯ.

1. Самыми простыми будут тональности, в которых ЛЯ входит в тоническое трезвучие верхней или нижней нотой. Как тоника в ЛЯ-мажоре-миноре и как квинтовый тон в РЕ-мажоре-миноре.

Слушаем ЛЯ и строим от нее соответствующее трезвучие вверх или вниз.



Здесь и далее нотные примеры даны в виде схемы. На практике, в зависимости от диапазона голоса регента, высоты тональности, а также от половой принадлежности теноров* тон может задаваться по-разному.



2. Тональности, которые строятся на основе большой секунды от ЛЯ.



Для МИ-мажора-минора строим большую секунду вверх, а затем, восприняв этот звук как квинтовый тон, трезвучие вниз.

Для СИ-мажора-минора строим большую секунду вверх, а затем, восприняв этот звук как тоника, тоническое трезвучие вниз.

Для ДО-мажора-минора строим большую секунду вниз от ЛЯ – нота СОЛЬ, и от нее вниз трезвучие.

Для СОЛЬ-мажора-минора, опять же, большая секунда вниз, а затем трезвучие вверх.

Собственно, все эти комбинации можно просто запомнить в виде некой попевки.



* В церковных хорах за теноров иногда приходится петь альтам – а что делать!

3. Тональности, которые строятся на основе малой секунды от ЛЯ.

Назвав СОЛЬ-диез ЛЯ-бемолем, мы получим тональности РЕ-бемоль-мажор/минор и ЛЯ-бемоль-мажор/минор.

Из приведенных примеров, в церковной практике используются лишь СИ-бемоль-мажор и – реже – МИ-бемоль-мажор и ЛЯ-бемоль-мажор.

4. Отдельно от этой стройной системы стоит сверхпопулярная тональность ФА-мажор.



Ее можно построить или через большую терцию вниз от ЛЯ, или через малую терцию вверх от ЛЯ. Кому как удобнее.

Построение ФА-мажора-минора можно также просто запомнить – выучить, как попевку.

Если придется столкнуться с ФА-мажором-минором: можно или строить малую терцию вниз или большую вверх от ЛЯ (далее, по аналогии с ФА-мажором), или, просто, найти СОЛЬ, сдвинуть на полтона вниз и построить нужное трезвучие.

Некоторые из описанных выше тональностей – СИ-мажор, ДО-диез мажор в нотах церковной музыки практически не встречаются вовсе. Но приходится иногда сталкиваться с ними при транспонировании.

Во время службы камертон используется периодически, в остальное время, если держать его в пальцах, он мешает листать ноты, двигать книги и т.п. В то же время он должен быть всегда под рукой и мгновенно доступен.

Я нахожу неудобным класть его на подставку для нот или в карман. На подставке он будет либо мешать переворачивать страницы книг или нотных сборников, либо окажется под ними. Из кармана брюк или рубашки камертон-вилочку очень неудобно доставать: обычно он застревает поперек кармана.

Для меня оказалось удобным вешать камертон на брючный ремень.

Звучание камертона можно сделать достаточно громким и слышимым для певчих, если приложить его рукояткой к большой резонирующей поверхности: столешнице, дверце шкафа, оконному стеклу. Этот прием может пригодиться на репетициях для проверки детонации (съезжания).

Маэстро Шелков совершенно прав – очень важно потренироваться строить от камертона любой интервал, и уже от него дать хору тон нужного аккорда в нужной тональности. Помимо классической вилочки многие дирижеры пользуются так называемым хроматическим камертоном, дружески именуемым «пряник». Он позволяет воспроизвести любую ноту звукоряда и настроен по полутонам – очень удобно.





Советы Мастеров Хора (регент-легенда Евгений Кустовский)

В малых составах я успешно пользуюсь электронным камертоном – коробочка размером с половину ладони.

Особенности использования.

Этой штукой я задаю напрямую тон – тонику аккорда, с которого начинается музыка. Соответственно, весь процесс слушания камертона, выстраивания нужного аккорда в голове и его пропевания упраздняется полностью. Подразумевается, что певчие выстроят свою аккордовую ноту сами.

Сбоку есть колесико громкости, так что нужный тон выбирается беззвучно кнопками вверх-вниз, затем этот камертон поднимается динамиком на уровень голов певчих и по окончании возгласа я большим пальцем руки увеличиваю громкость до нужного уровня. Так как все это происходит в тесно стоящей маленькой группе, то громкость тоже очень маленькая. Думаю, что в полутора метрах от хора уже ничего вообще не слышно.

При использовании с большим хором или с составом, где нужно задавать певчим все звуки аккорда, можно использовать этот прибор для получения нужной высоты только для регента – такой своеобразный перестраиваемый камертон. Можно использовать его и с наушником. Так что дождался окончания возгласа, задал себе сразу нужную ноту, выстроил аккорд и пропел его. В любом случае, на одно действие (выстраивание нужной тональности от ЛЯ или МИ камертона) меньше.

Преимущества.

При использовании на службе значительно ускоряется время задания тона – нужный тон звучит сразу по окончании возгласа.

В случае «беззубого» чтеца, например, на прокимне, можно удерживать хор в нужной тональности как угодно долго, легко перезадавая тон после каждого уплывающего возгласа.

Также удобно то, что тональность может быть любой – без разницы, насколько удобно задать ее от ЛЯ – часто приходится транспонировать с учетом диапазонов певчих...

Этот прибор многофункциональный.

Тут есть продвинутый метроном – очень редко, но может пригодиться на репетициях.

Также есть тюнер от встроенного микрофона. Прикольно задать себе тон, а затем его же пропеть, глядя, как стрелка никак не останавливается на нужной высоте ☺)

Недостатки.

Как любая электроника требует батарей – две ААА. Соответственно, всегда должны быть запасные батарейки с собой.

При длительном неиспользовании (минут 12-15) автоматически выключается. Включается длительным нажатием, это занимает три-четыре секунды. Так что приходится поддерживать его в работающем состоянии, периодически тыкая пальцем в какую-нибудь кнопку или держа постоянно включенным с полностью убранной громкостью.

Ну и железная вилочка всегда на поясе: на электронику надейся, но камертоном пользоваться умей...

Задаваемый вами тон должен быть точным, чистым, с учетом тенденций к повышению или понижению нужных вам интервалов (вспомните таблицу в разделе о строе). Классическая последовательность подачи тона хору – басы, тенора, альты, сопрано. Тон дают либо названием нот, что редко, либо на первый слог вступления, что чаще: например, в Многолетии это слог «Мно...». По первому слогу хор сразу понимает и тон вступления, и «чѐ поем?» ☺

О хоровой литературе – с любовью

Человеческий музыкальный гений воплотился, как известно, именно в хоровом искусстве. И композиторам, даже заядлым симфонистам вроде Бетховена, приходится с этим считаться. Другой вопрос, что не у всех получается, но не наше хоровое дело об этом рассуждать, ибо соответствующей музыкальной литературой Бог нас с вами не обделил. К нашему счастью, вопреки усилиям хоровых комиссий при Союзах композиторов, в России создавались и создаются великолепные хоровые сочинения, не уступающие европейским и, конечно же, превосходящие американские аналоги. Американскую хоровую музыку вообще отличает нигилистичная подростковость, свойственная нациям, которые слишком поздно осознали хор как предмет высокого искусства, а не совместного времяпрепровождения. Не считая хоровое пение серьезным занятием, американцы валили все существующие жанры в одну кучу, заботясь в основном о качестве интонации, тембра и драйва – надо же было как-то покорять слушателя! В силу специфики своей истории развития, американские хоры бывают хорошими и плохими. Третьего не дано, и в обоих случаях американцы достигают совершенства.

«Не сгинь в Пуччини!»

Или не все музыка, что звучит

(национальные особенности репертуарной политики)

Должен ли исполнитель учитывать вкусы публики? Нет! У публики настолько разные взгляды, что всем понравиться все равно невозможно. А выразить себя надо, не обращая внимания на окрики и шипения или крики восторга. Хору надо быть самим собой. Только так возможно донести что-то до публики.

примадонна Мария Гулегина

Все, о чем мы будем вести речь в этом разделе, мы говорим, ориентируясь на читателя квалифицированного. То есть, на человека, отягощенного неким грузом музыкальной культуры, умеющего отличать Бетховена от Укупника и Ольгу Бородину от Верки Сердючки.

Еще можно поверить, что цензура идет на пользу литературе (особенно современной), но в хоровом искусстве репертуарные запреты губительны. Руководствоваться нужно исключительно собственным музыкальным подходом, не опираясь на чужую репертуарную политику. Репертуарный плюрализм нашего времени говорит о том, что хороший вкус даже в хоровом искусстве никогда не будет массовым. Пошлая поговорка «о вкусах не спорят», безусловно сочинена людьми с плохим вкусом, другим вряд ли пришел бы в голову этот тусклый афоризм. Действительно, с плохими вкусами не надо спорить, с ними надо бороться. Как? Собственной репертуарной политикой!

Пошлая поговорка «о вкусах не спорят»,
безусловно сочинена людьми с плохим вкусом

Технология репертуарного стиля или Закон сцепления жанров

Одно из современных репертуарных направлений можно охарактеризовать, как «Только то, чего нет у других!». Ну что же, как говорила героиня фильма «Служебный роман» в исполнении потрясающей Лии Ахеджаковой: «Туда тоже можно!». Вопрос, нужно ли? Вспомните – любые запреты – губительны! Зачем лишать свой коллектив общепринятой классики? Авторам также встречались руководители, которые по своим внутренним соображениям полностью исключили из репертуара православную духовную музыку. Тем не менее, продолжали исполнять и Палестрину, и Баха, причем наряду со старинными мадригалами, по содержанию что-то вроде «Как женщины коварны: не хотят!». Странная непоследовательность, но... имеют право, и такое своеобразное мнение тоже следует уважать. Однако, нашему читателю нужно помнить – тезис «Мы это не поем!» не украсил еще не один хоровой коллектив. Почему бы не отнестись к русской духовной музыке как к источнику хоровых шедевров, если уж духовных отношений с ней не сложилось.

Тезис «Мы это не поем!» не украсил еще не один хоровой коллектив

Еще одна крайность – строить выступление на заезженных, набивших оскомину произведениях из потрепанной хрестоматии по хоровому дирижированию. Публика или комиссия на фестивалях и конкурсах привычно зевает, слушая очередной «Не ветер вея с высоты». Обратите внимание, при исполнении этих сочинений на лицах у певцов хора почему-то всегда появляется болезненное и беспомощное выражение. И ведь что обидно, произведения-то хорошие, а звучат скучно, и ничего с этим не поделаешь. Все прекрасно знают, как это должно звучать, поэтому слушатели замечают исключительно недостатки исполнения. Вдохнуть в эти сочинения новую жизнь (по скромному мнению авторов этой книги) практически невозможно, разве что перестать исполнять лет эдак на двадцать. Жалко их... Они нам напоминают поле, которое пахали и засеивали годами и десятилетиями, не давая передохнуть, и выработали ресурс на много лет вперед – земля отдала все свои соки и превратилась в камень.

Что же делать? Повторим – руководствоваться исключительно своим вкусом и... обязательно думать о ваших слушателях! Они чаще всего ни в чем не виноваты, и уж точно в том, что при формировании программы концерта у вас было плохое настроение и вы не включили в нее их любимую финальную... эту... ну... Не знаем, что там у вас – сами впишите. У нас, например, «Пойду ль да выйду ль я» в обработке Владимира Самарина – богатая композиция для хора с сопровождением, на наших концертах ее всегда ждут, зачем же разочаровывать тех, кто тебя любит? Так что мы со своей стороны можем посоветовать ответно любить, любить и еще раз любить своего слушателя – на концертах именно это помогает наладить процесс энергообмена с ним. И, конечно же, не забывать его баловать, исходя из условий концертной площадки и специфики данного концерта.

К примеру, если у вашего хора заявлен концерт русской духовной музыки, причем в одном из храмов, то за включение в программу сюрприза для публики в виде разухабистых народных песен вы рискуете обрести репутацию «Pussi Riot». Полистайте духовные партитуры – хотя бы на <http://notes.tarakanov.net>* – и вы сами удивитесь, сколько в православной музыке может быть не

* В Одесской консерватории на многих кафедрах по этому поводу говорят примерно так: «Если созданный специально для нас нотный ресурс лично вам напоминает Музыкальный Клондайк, так пошарить в его закромах никогда не вредно для здоровья»

только строго-молитвенного-аскетичного, но и веселого, жизнерадостного, прославляющего! Грамотный выбор композиций способен наполнить любой жанрово ориентированный концерт здоровыми контрастами и настоящим вкусовым разнообразием, что называется: «Ея же и монази приемлют!». Впрочем, это изначально немножко не о том было сказано, но все равно... ☺

Анекдот в тему

В Одесской музыкальной школе в советские годы на уроке музыкальной литературы:

– Дети! Вот ми с вами послушали кусочки из Реквиема Моцарта и таки все поняли, шо Боха нету! Так давайте же все покажем в окошко в небо фигу! Абраша, а ты почему не показываешь фигу?

– Если Боха нету, то кому ее показывать? А если Он таки есть – то зачем портить с Ним отношения?

Однако, если речь идет о светской площадке, то не стоит потчевать публику каким-то одним жанром. Включите в репертуар как отечественных, так и зарубежных авторов – классических и современных.

Если ваш концерт посвящен, например, музыке конкретной страны (Италия, Испания, Португалия, Венгрия, Франция, Мозамбик...), не постесняйтесь позвать на него представителей посольства облюбованной вами иностранной державы. В этом нет ничего сверхъестественного, поверьте авторам. Для этого вам следует написать официальное письмо, причем непосредственно на посла, и пригласить его непременно с супругой – таковы правила дипломатического этикета. Посол «с послухой» сами могут и не прийти на ваш концерт (ничего страшного), но, скорее всего, распишут ваше письмо, ну, допустим... атташе по культуре. Не велика птица, но вам пригодится! Примите его ласково и радушно, ведь в его лице вы получите новые связи, новые идеи и новые проекты, связанные с выбранной страной, дополнительный престиж, пиар и поддержку посольства на предстоящие проекты в рамках культурного сотрудничества, которые вы со своим хором обязательно придумаете. Да, и не забудьте сфотографироваться вместе! Пусть эти фотографии радуют глаз на сайте хора, его учредителя и во всевозможных социальных сетях.

Сайты и координаты посольств или консульств, представленных в вашем регионе, вы легко сможете найти в интернете – выбирайте на вкус. А мы пока приведем для вас «рыбу» письма, которое подойдет для любого посольства.

Его Превосходительству
господину <имярек>,
Чрезвычайному и Полномочному Послу
<название страны> в Российской Федерации
<или Консулу в регионе>

Ваше Превосходительство, господин Посол!

Считаю для себя честью обратиться к Вам от лица возглавляемого мною <наименование хора>.

Певцы нашего любительского коллектива трудятся в разных сферах общественной жизни нашей страны, в том числе в сфере контактов с зарубежными странами. Среди них есть немало людей, связавших свою профессиональную

деятельность с <название страны>. Питая глубокое уважение к <название страны>, ее талантливому и гостеприимному народу, и желая выразить искреннее уважение к Вашему Превосходительству, приглашаю Вас и Вашу супругу на концерт нашего хора, посвященный музыкальной культуре <название страны>, который состоится <где и когда>.

Мы хотим подарить Вам минуты удовольствия и отдыха от трудов во имя упрочения дружеских и культурных российско-(...) связей.

К настоящему письму прилагаются компакт-диски нашего хора <если есть> и приглашения на вышеуказанный концерт.

Позвольте пожелать Вам здоровья и удачи во всех ваших начинаниях, а представляемой вами стране – мира и процветания!



С глубоким уважением,

Художественный руководитель и Главный дирижёр
<название хора, ваше Ф.И.О. и размашистая подпись>

По мнению многих Мастеров Хора, любой хоровой концерт должен открываться «Ея Величеством Русской духовной музыкой». Это начало начал, благословение, молитва перед большим делом, своего рода момент истины! Постепенно программа может переходить в русскую же хоровую классику, русские народные песни в превосходных обработках, коих слава Богу предостаточно.

Всегда с удовольствием принимаются публикой оперные хоры и сцены. Но в наше время и здесь следует соблюдать осторожность, кто бы мог подумать! Один женский хор весьма приличного уровня (при известном музыкальном вузе), выступая на одном из московских хоровых фестивалей-конкурсов, включил в программу... «Хор вокзальных проституток» из оперы Леонида Десятникова «Дети Розенталя». Так и спели: «Пора, пора, ждут три вокзала нашего мяса, пора!...», чем серьезно напугали публику и обозлили жюри. И где только клавиры достали. Мы так и не поняли, чем именно руководствовался худрук этого учебного коллектива.

В середине программы, как правило, уместна будет любое произведение, которое нельзя заподозрить в ширпотребстве. Томная прелесть французской хоровой музыки всегда имеет тонкий оттенок нежной горечи жаренных каштанов, что продают сумасшедшим влюбленным у подножья Эйфелевой башни... Привлекает и возвышенная сдержанность немецкой музыки. Обе они будут хороши в середине любого концерта, где присутствует смешение жанров. Для исполнения хором всегда привлекательны сочинения на итальянском языке с его внятной фонетикой. Между тем, итальянская хоровая литература в большинстве своем – это десерт (пардон, мы говорим банальности) и уместнее слушается ближе к концу программы.

С этим классическим набором дивно гармонирует англоязычный негритянский спиричуэл, песни из саундтреков к отечественным и зарубежным кинофильмам, джазовые сочинения в нетривиальном переложении для хора... Подобные композиции легки и остроумны, они придадут любому выступлению вашего хора эффект шкатулки с секретом*.

В концертах, волею случая проводимых «...во дни печальные Великого поста», хорошим тоном считается преобладание в репертуарной линейке не столько жанрового ограничения (например, только духовная музыка), сколько осмысленной умеренности. Ну, а любовь публики

* Интересно, что подобная многожанровая подборка в последнее время стала именоваться подозрительным термином «европейский репертуар». Вероятно, по аналогии с «европейской кухней».

и ваших певцов к благостным созвучиям стоит учитывать всегда, даже если вы сами без ума от додекафонических экспериментов Шенберга или произведений, написанных в жанре психоделической абстракции.

Скажем прямо. Привычка музыкально грамотного человека к чтению некоторых современных хоровых партитур иногда представляет собой форму мазохизма. Ноты этих безусловно выдающихся сочинений часто выглядят так, будто на них кто-то чихнул. А композитор потом нарисовал много раз по пять линейек, поставил ключи, знаки при них, а затем обвел черными чернилами то, что получилось. А что? Концептуально, удобно и творчески не затратно! К великому сожалению, сегодня для хора пишут не только талантливые и объективно востребованные авторы, но и воинствующие дилетанты, атеисты, и просто дураки. И еще неизвестно, кто для истории хоровой музыки наиболее опасен. Перешедший на дирижерскую карьеру самый прямолинейный из Трех теноров Пласидо Доминго сообщил недавно в одном интервью: *«Это в классике надо думать, а что же там за нотами стоит. А в современной музыке за нотами чаще всего – непосредственно юпитр»*. Утешает одно – многие современные композиторы все-таки продолжают творить в позитивных традициях, так что нам с вами всегда есть, из чего выбрать.

Анекдот в тему

Из передачи по «Радио Орфей». Неподражаемый, обволакивающего тембра, голос популярной ведущей Фаины Коган: *«Мы передавали сочинения современных композиторов. А теперь послушаем музыку»*.

Отдельная тема при исполнении современной музыки – это проблема авторских прав. Нам кажется, что чем значительнее автор, тем меньше он нуждается в соблюдении авторского права. Потому как отличного композитора узнают по первым нотам, так же как писателя – по любой строчке, художника – по любой зарисовке. И лишь те композиторы, кто бывает на вершине успеха раз в жизни, изо всех сил дерутся за свое место в истории музыки. Стоит ли исполнять их произведения созданным вами хором или нет, решать только вам. Мы не исполняем.

Хороший композитор не предполагает не думающего, не желающего или не умеющего думать дирижера, – напротив, он предполагает серьезное намерение работать головой, ведет его, помогая делать первые шаги, и учит идти дальше самостоятельно. От дирижера по сути нужно: знать технические приемы и не бояться современной музыки.

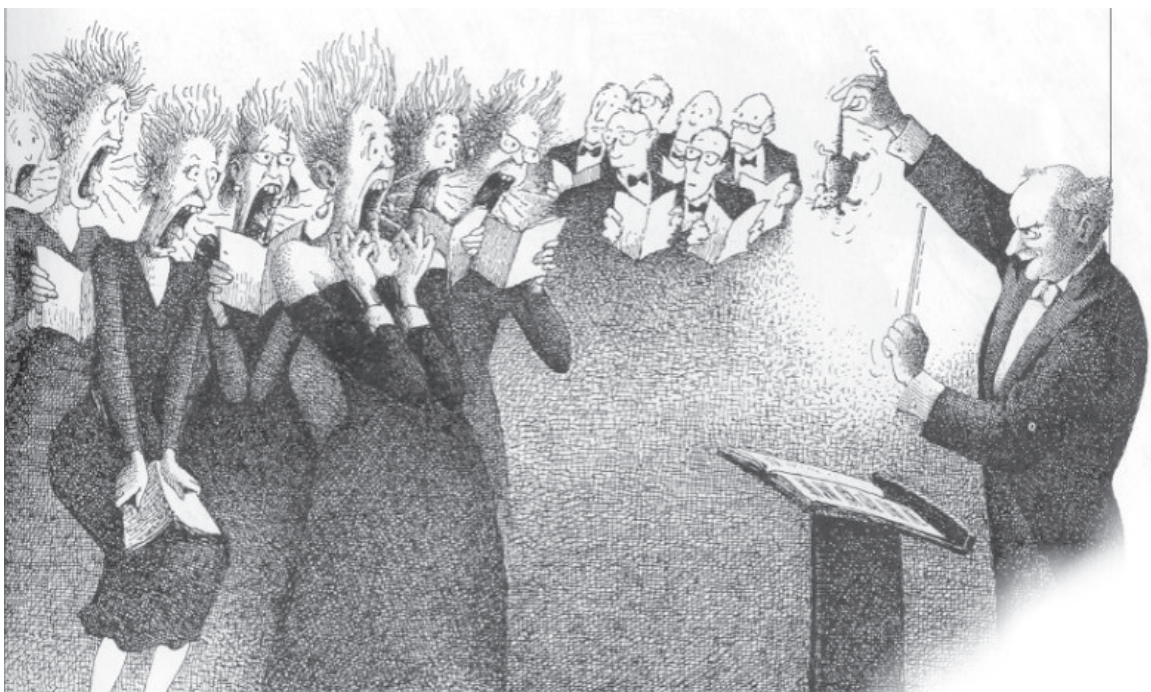
При выборе современных произведений как можно чаще прислушайтесь к себе. Хороший человек вам плохого не пожелает, поверьте авторам. ☺

В идеале каждый концерт вашего хора – это всегда открытие другого мира, а не еще одна дверь в мир один и тот же. В Италии, к примеру, искренне считают, что не дирижер выбирает произведение, а произведение выбирает дирижера...

И еще очень важно. В хоре не следует резко менять репертуарную политику, делать это нужно постепенно. Заменили несколько набивших оскомину произведений новыми – потихоньку двигайтесь дальше, осваивая эти новые сочинения и оттачивая те, что пока остались в репертуаре. Словом, никакого радикализма – только ненавязчивый upgrade.

В хоре не следует резко менять репертуарную политику,
делать это нужно постепенно

Шутки ради



Найдено на просторах Интернета, увы, без указания авторства...

КОНСТРУКТОР ХОРА

Каждая мечта дается тебе вместе с силами, необходимыми для ее осуществления. Однако тебе, возможно, придется ради этого потрудиться.

Ричард Бах

Авторы давно заметили – у большинства студентов музыкальных учебных заведений за годы учебы вырабатывается какое-то профессиональное ожидание того, что по окончании оно кто-то обязательно создаст для них хор. Боимся огорчить, но это не так. Хоры нужно либо создавать самим, либо принимать по наследству. К сожалению, именно этому пока не учат ни в одном учебном заведении, но авторы надеются на скорое исправление этой ситуации. А пока давайте поговорим о том, как создать хор. Потому, что если вы всерьез решили создать хор, то уже никто и ничто не в состоянии этому помешать. «Мне нельзя помешать. Мне можно только не помочь», – говорил Леонардо да Винчи, а уж он-то знал. Наша же авторская задача – предостеречь читателя от возможных ошибок, которые мы сами совершили не раз и не два, и подарить несколько проверенных и вполне рабочих рекомендаций.

Хоры нужно либо создавать самим, либо принимать по наследству

Итак, решив создать хор, вы не должны допустить ни секунды промедления между идеей и началом ее исполнения. Иначе тут же закрадутся мысли: а правильно ли это? Нужно ли действительно? Не сделать ли это когда-то позже? Не сделает ли это кто-то другой? Стоит ли делать вообще?

Правило 72 часов для осуществления мечты (давно растиражировано в Интернете).

Для начала – постулат: *«Как только вы наметили свою цель и определили задачи, следует немедленно приступить к их выполнению».*

Особенностью чисто российского менталитета является то, что люди чаще всего лишь мечтают о своей цели, но ничего не делают для ее достижения. Как часто можно услышать про «сияющие вершины», которые строятся исключительно в мечтах, и в итоге в них же остаются. *«Если вы в течение 72 часов не приступите к реализации только что намеченной цели, тогда вы можете смело ее отбрасывать в корзину для мусора»*, – пишет американский психолог Джеймс Киплинг.

Почему? Дело в том, что мозг человека запрограммирован таким образом, что если некая идея не стала мотивом для действий его хозяина, он понимает: «Ага, хозяин лишь видит какую-то картинку, но действия не совершает. Значит, идея не имеет для него значения!». Таким образом, человек начинает сомневаться в реализации собственной цели. Поэтому, если вы хотите верить в реальность вашей мечты, начните действовать в течение 72 часов. Это вовсе не значит, что вы должны реализовать ее в течение этого срока. Вам всего лишь нужно сделать первые шаги на пути к цели в пределах отмеченного времени. Учтите, **энергия мечты – товар скоропортящийся**. Поэтому нужно как можно скорее начинать преобразовывать ее в энергию созидательную, иначе ваша мечта так и останется мечтой...

Замечание в тему от Джозефа Мерфи

Когда мир говорит вам: «Это невозможно; этого никто не может сделать», то человек с дисциплинированным, контролируемым и целеустремленным сознанием говорит: «Это уже сделано!».

Помните, невозможно создать хор, сомневаясь в том, что это удастся! Ваш хор может появиться только в том случае, если вы позволите ему сделать это. Вы должны поверить в свой хор, быть увлечены идеей его создания. Но если же вы думаете, что создание хора – это то, что у вас может не получиться, то все попытки лишь еще раз убедят вас в собственной правоте: «Если вы думаете, что сможете – вы сможете. Если думаете, что нет – вы правы». Приписывают Мао Цзэдуну, а с него бы случилось.

Невозможно создать хор, сомневаясь в том, что это удастся

Автор книги о труде педагога-репетитора Анна Малкова утверждает: «Труднее всего преодолеть силу трения покоя. Тяжело сдвинуть с рельсов вагончик, приросший к ржавым рельсам, зато дальше он уж сам покатится». Мы готовы с ней полностью согласиться.

Не следует также забывать одной важной и парадоксальной аксиомы: **любой хор в нашей поющей стране существует не БЛАГОДАРЯ, а скорее ВОПРЕКИ! Или НЕСМОТРЯ НА!** Это отечественный парадокс, с которым имеет смысл считаться. И в этом случае важным фактором успеха является внутренний диалог, который вы ведете сами с собой – с самым близким вам человеком. Вы должны думать ясно, спокойно и конкретно. Постарайтесь избегать негативных эмоций, стресса и беспокойства, оставьте вашу нервную систему в покое, у нее и без вас забот полон рот. Важно помнить, что ваш (да-да, именно ваш!) хоровой коллектив, каким бы он пока ни был, помогает этому абсурдному миру стать лучше. Как любил говорить Георгий Александрович Струве молодым дирижерам, желающим создать свои хоровые коллективы: «Ничего никому не доказывайте. Просто делайте! Сделайте все возможное с вашей стороны. А все невозможное сделает Господь Бог».

Теперь давайте расставим приоритеты:

ОДИН: Вы хотите профессионально заниматься музыкой и собираете для этого коллектив певцов. Под словом «профессиональный» давайте договоримся понимать деятельность, за которую, как минимум, платят. Хотя бы деньги...

ДВА: Вы хотите собрать любительский коллектив, чтобы получать от хорового искусства, как минимум, удовольствие. Соглашайтесь! Ибо деньги, в конечном итоге, все равно приложатся. Только с удовольствием, значительно выше того, что мы указали в пункте «ОДИН».

Первый и совершенно естественно возникающий вопрос, это «ГДЕ». Со всей ответственностью мы можем заявить, что это отнюдь не первый вопрос, а второй. Ибо первым вопросом должно быть «КТО?». Ибо без наличия «КТО?» вопрос «ГДЕ?» бессмысленно задавать даже самому себе.

И, все-таки, «ГДЕ?»...

Давайте сразу договоримся о принятии одного незыблемого постулата. Создаваемый Вами хор не «...никому не нужен». Никогда не говорите так! Просто окружающая вас действительность в данный момент еще не осознала счастья обладания именно вашим хоровым коллективом. И ваша прямая нравственная обязанность ей в этом помочь.

Методология помощи окружающей действительности

«Какого хора?!»

Или – любительский или профессиональный?

У меня есть определенная точка зрения на то, что считать профессией. Если человек посвящает все свое рабочее время какому-то делу, и дело это его кормит, – он имеет полное право считать себя профессионалом.

Дина Рубина

Самую большую ошибку в жизни люди делают, когда они не пытаются зарабатывать на жизнь тем, что им больше всего нравится.

Малкольм Форбс

Зарисовка в тему

Один из авторов этой книги как-то спросил уже пожилого Бориса Владимировича Баранова: «Знаете ли вы, когда в профессиональных хорах воцарится такая же теплая дружеская, почти семейная атмосфера, как в любительских? И что нужно для этого сделать?». Баранов ответил: «Знаю. Никогда».

Извечный спор. В профессиональном хоре на переднем плане чаще стоит вопрос оплаты труда. А уже потом собственно творческие составляющие. Любительскому же хору свойственен творческий интерес к «не своему» профессиональному делу – он готов работать над ним хоть до ночи, иногда давая поразительные результаты, хотя такому хору часто свойственны произвол и волонтаризм. Коллектив любителей славен своей тягой к импровизации, он всегда готов к эксперименту.

В очередной раз оговоримся, наша книга посвящена работе с любительским хором. Авторы связаны крепчайшими узами с Академическим большим хором РГГУ и об этом коллективе еще не раз будет здесь упомянуто. Но сейчас, вместе с читателем, стоя на перекрестке выбора дальнейшего пути, мы попытаемся проследить, куда ведет каждая из открывающихся дорог.

Итак, исходя из поставленной цели, будем делить хоры на:

- любительские (или некоммерческие);
- профессиональные (или коммерческие);
- церковные (тут уж как повезет);
- учебные (всяко бывает – формы заработка здесь более чем возможны, как бы руководители не утверждали обратное).

Любительский хор – это не развлечение. Это восторг существования и радость самой жизни, феноменально добровольное единство непохожих. Мистическое единение совершенно разных людей, охваченных одной певческой идеей.

Профессиональный хор – тот, который для артистов хора является профессией.

Размышление в тему от Известного Хорового Дирижера

В любительском хоре поют. В профессиональном – зарабатывают пением.
Вот и вся разница.

Во избежание взаимных недопониманий, давайте окончательно договоримся понимать под любительским хором тот, певцы которого поют бесплатно. А профессиональным – хор, где получают за пение оплату. Это различие является принципиальным.

Так что различие между любительским и профессиональным коллективом не в качестве или количестве участников, а единственно в отношении к вопросу оплаты пения. Точнее сказать, в любительском хоре такого вопроса нет вовсе, тогда как в профессиональном он стоит очень остро: «Ни ноты без банкноты, – открытым текстом заявляют артисты многих профессиональных коллективов, – Деньги в руки – будут звуки!». И осуждать их за это нельзя.

В самом деле, людям необходимо как-то зарабатывать деньги. И пение в хоре вполне может быть источником дохода, почему нет? «Трудящийся достоин пропитания». Можно только восхищаться руководителем профессионального хора, для которого финансовый вопрос не заслоняет творческий: певцы не скандалят и не грызутся из-за денег, не подсиживают друг друга, не интригуют... К сожалению, в профессиональном хоре такое не редкость. Увы, как показывает опыт, истинная хоровая идея часто не живет в профессиональных и вообще в коммерческих хорах. Даже в самых лучших. Рискую навлечь на себя профессиональный гнев, авторы, к великой досаде, должны констатировать, что это именно так. Вот, что сказал в одном из интервью один бывший артист хора (хотя именно он утверждает публично, что бывших артистов хора не бывает), недавно распевавшийся до филармонического солиста: «Я бы не мог работать в определенном хоре с постоянным составом. Каждый профессиональный хор мне напоминает одесский Привоз с той лишь разницей, что на Привозе меньше хамства и нет завуалированной зависти, склок и интриг...».

Миф о том, что в профессиональном хоре работают только профессионалы (а так на Руси называют выпускников музыкальных колледжей и вузов), всего лишь миф – работу там может найти любой продвинутый певец, особенно мужчина.

Хоровую культуру любого народа определяют отнюдь не профессиональные коллективы

В нашем случае не забывать о том, что *хоровую культуру любого народа определяют отнюдь не профессиональные коллективы...*

Церковный хор – бывает как профессиональным, так и любительским, где певчие в состоянии себе позволить петь во Славу Божию «безвозмездно, то есть даром». Пение в храме имеет свою творческую, социальную и экономическую специфику, поэтому авторы позволили себе выделить такой хор в отдельную группу.

Учебный хор – коллектив, в котором поют в период обучения в музыкальном учебном заведении в рамках учебной дисциплины. Часто тоже одна из форм принуждения, только вместо денежного регулятора там используется страх снижения оценок, отчисления и пр. Естественно, бывают и исключения, когда руководитель учебного хора в состоянии увлечь студентов хоровым пением, и тогда дисциплина с сухим названием «хоровой класс» превращается в настоящий праздник. У таких хоров огромный певческий потенциал, им доступна фактически любая хоровая литература. И чем лучше такой хор, тем сильнее порой

ощущается его брэнность и временность – выпустятся старшие курсы, придут новые ребята на младшие, сколько будет мужских и сколько женских голосов, не знает никто... Для руководителя хорового класса ежегодно возникает одна и та же проблема – каждый раз он получает в руки стихийно обновленный коллектив (особенно если это сводный хор всех курсов), а то и создает его заново.

Хор при...

Не бойтесь быть хором «при ком-то» или «при чем-то» – например, при вузе, при заводе, при банке, при фирме... при чем угодно! Как известно, вода принимает форму сосуда. Но зато не поддается сжатию. Так что ваш хор всегда останется **вашим хором**, независимо от места создания. Естественно, прежде чем создать хоровой коллектив «при-чем-бы-то-ни-было», стоит сначала покопаться в Интернете, так сказать, погуглить историю объекта. И только тогда сделать окончательный вывод.

Сейчас мы с вами рассмотрим модель создания любительского хора при среднестатистическом российском вузе. Эта модель вполне универсальна и с некоторыми коррективами, которые зависят, в том числе, и от вашей личной фантазии, может быть использована на любом другом объекте – например, на предприятии. Как бы «производственно» это не звучало. ☺

Помощь вузам в обретении именно вашего хорового коллектива

Скорее всего, среди вузов вашего города есть такие, где нет хора. Это легко выяснить. Не стесняйтесь, ведь именно вы способны принести замечательную идею, которая наверняка привлечет приток новых сил со стороны студентов и преподавателей. Поэтому первым делом нужно протестировать имеющиеся в городе вузы на предмет отсутствия хора.

Здесь вашим незаменимым помощником становится ежегодно выпускаемый справочник с рабочим названием «Куда пойти учиться», где перечислены все вузы вашего региона с указателем не только перечней факультетов и специальностей, но и телефонов ректоратов. Получив в руки этот информационный Клондайк, вам следует сначала поискать в Интернете сведения о хоровых коллективах в каждом перечисленном вузе, это и недолго, и не муторно. Но вернее будет засесть за телефон и совершить несколько десятков звонков по указанным в справочнике номерам – помните, что в данном случае вы работаете на себя и свою идею! Формулировку звонка (сейчас это по-научному называется «скрипт») лучше всего записать заранее и иметь под рукой, сведя возможные импровизации к минимуму: «Здравствуйте! Вас беспокоят из... (ну, допустим) Управления культуры (Союза журналистов России, Комитета государственной безопасности, Санэпидемстанции, Налоговой инспекции, Комиссии по обеспечению всеобщей мобилизации, Ювенальной юстиции, Международного объединения врачей-похметологов, Областной тюрьмы... – источник звонка в данной ситуации совершенно не важен, он просто должен содержаться в вашем обращении). Скажите, существует ли в вашем учебном заведении хоровой коллектив?».

Дальнейший алгоритм прост. Если «да», то благодарим за информацию и кладем трубку. Если «нет» или «пока нет» – тоже благодарим и делаем в справочнике соответствующую пометку с чувством глубокого удовлетворения, ибо в данном случае каждый отрицательный ответ несет в себе потенциальную возможность для создания именно вашего хора.

На этом подготовительный часть заканчивается и начинается этап разведки боем. Подавать идею о создании хора нужно непосредственно ректору! Именно он на первом этапе становится тем самым Заинтересованным Лицом. Однако вот так вот, «с улицы», записаться на прием, конечно же, можно. Но в вашей ситуации будет уместнее предварить встречу небольшим письмом,

в котором указать цель визита, приложением вашего собственного резюме с фотографией, куда войдут не только установочные данные (ваше Ф.И.О., дата и место рождения, адрес с индексом и контактные реквизиты, телефон, e-mail...), но и описание вашего образования, достижений и регалий, если таковые имеются. Если пока что не имеются – деликатно обойдите эту тему (все со временем появится – не волнуйтесь). Очень важны копии любых благодарственных писем на ваше имя от любых структур – от государственных, до общественных и церковных. Время сейчас такое. Да и страна... сами понимаете. Так что не брезгуйте никакими почетными грамотами.

Специально для вас мы приведем здесь уже зарекомендовавший себя шаблон такого письма. Используйте смело, данная форма была опробована много раз и принесла исключительно позитивные результаты. Ваша задача – точно вписать в этот шаблон название учебного заведения, фио ректора и красиво распечатать на принтере.

Ректору <название вуза> доктору наук,
профессору, академику
(все регалии можно уточнить на сайте вуза)
<Ф.И.О.>

Уважаемый <имя, отчество>!

Прошу Вас рассмотреть вопрос о создании при <название вуза> Академического хора студентов, преподавателей и выпускников.

В настоящее время при многих вузах России успешно функционируют подобные хоровые коллективы, которые, кроме укрепления имиджа и престижа своей Alma Mater Studiorum, несут, в том числе, мощную воспитательную функцию, так как становятся новой здоровой формой студенческого досуга. Хоры эти ведут активную концертную деятельность, участвуют в различных музыкальных проектах, фестивалях и конкурсах, записывают компакт-диски. Среди таких коллективов стоит отметить <здесь можно привести примеры уже существующих хоров при вузах, но можно и опустить это предложение>.

Позвольте выразить надежду в том, что в скором времени <название вуза> будет прославлен, в том числе, своим замечательным Академическим хором, а также пожелать Вам удачи, здоровья и процветания!

В случае Вашего согласия прошу Вас назначить дату и время рабочей встречи для более подробного обсуждения вышеописанного вопроса.

Контакты для связи: <телефон, e-mail>

Приложения: резюме <Ф.И.О. претендента-соискателя, т.е. ваше>

С уважением,

<подпись>

Письмо следует передать в приемную ректора непосредственно через секретаря. Можно ли сделать это по электронной почте? Можно. Но, как показала практика авторов, создавших уже не один успешно функционирующий хоровой коллектив при различных вузах, лучше передавать подобные письма в бумажном виде, но при этом обязательно продублировать по факсу и по электронной почте в отсканированном виде – в благородном формате PDF.

Далее необходимо поставить самому себе срок ожидания ответа до десяти рабочих дней, в течение которых следует три раза позвонить секретарю и осведомиться о судьбе вашего письма. Не исключено, что ректор данного вуза не поддержит идею создания на своей вотчине хорового коллектива – а что вы удивляетесь, идиоты попадают и среди ректоров, причем иногда ну просто реликтовые экземпляры! Или возьмет вашу идею, выдаст за свою и пригласит в качестве руководителя хора какую-нибудь неблизкую родственницу – циники и подлецы в этой сфере тоже

попадают, а как вы думали. Такие истории в жизни авторов бывали, ничего страшного в них нет – мы просто выбирали другой вуз, а об этом забывали как о временно (!) бесперспективном для хорового дела. Пока ректор не сменится.

Но в большинстве случаев ситуация складывается в пользу хоровой идеи. Через некоторое время вам, скорей всего, позвонят, и пригласят в большой и гулкий кабинет ректора. При адекватно построенной беседе у вас все непременно получится: главное, не просите сразу золотых гор, лучше изложите базовые требования существования хора (мы перечислили их для вас в разделе о материальной базе – его можно прямо показать ректору, открыв эту книгу на соответствующей странице, а лучше подарить саму книгу с закладкой) и внимательно выслушайте, что руководство вуза готово дать вам на первых порах. Остальное, поверьте авторам, приложится в рабочем порядке. Главное для вас, это получить подтверждение: хору – быть!

Далее ангелами-хранителями вашего зарождающегося хора могут выступить:

- проректор по учебной работе;
- проректор (или смежная должность) по социальным вопросам;
- начальник Управления по работе со студентами;
- совершенно неожиданные должностные лица.

Как показывает практика, в вузе первым другом хора обычно становится проректор по социальным вопросам. Но в ряде счастливых случаев – по учебной работе. В его задачу будет, как минимум, входить периодическое напоминание господину ректору о том, что «хор – это круто!». Но именно в вашем случае жизнь может предложить и другие должности, это, поверьте, не имеет значения. Важно, что именно этим людям вы и ваша хоровая идея будете расписаны лично ректором «...к исполнению» или «...прошу поддержать», что тоже, согласитесь, неплохо. Со временем, как опять же показывает практика, удается получить ставку для руководителя, хормейстера и концертмейстера. Как правило, это небольшие деньги, но больших денег в нашей сфере обычно и не бывает, они приходят иными путями. Но это отдельный разговор...

Предупреждение в тему от дружественно настроенных коллег

Помните, далеко не все в вузе или на предприятии, где будет создан ваш хоровой коллектив, будут воспринимать это на ура. При всех плюсах наличия хора, обязательно найдутся те, кто будет ставить палки в колеса и ему, и вам лично. Приведем только один пример: главный бухгалтер одного крупного столичного гуманитарного вуза, в лоне которого действует один из объективно лучших в стране любительских хоров, не стесняясь высказывается публично, что искренне считает хор в стенах этого вуза... инородным телом. С одной стороны это, конечно же, не делает чести ее уму и культурному уровню, с другой – лишний раз подчеркивает двойственность природы нашего с вами творчества. Далеко не всем дано его воспринимать, так что древние греки были совершенно правы: хор – искусство элитарное, не смотря на свою массовость. Есть ли выход? Безусловно. Налаживание отношений, формирование заинтересованности и «исполнение ритуальных танцев» перед теми, от кого что-то для вашего хора зависит – без этого, увы, никак. От бухгалтера, как выяснилось, существование хора не очень зависит, поэтому пусть говорит...

Далее следует начинать, выражаясь армейским языком, «набор личного состава» (о нем мы чуть ниже обязательно поговорим) и сразу организовывать работу по его психологическому цементированию. Это могут быть совместные походы – как в театр или на концерт, так и на природу – на пикник. Важно отмечать вместе дни рождения и праздники... Быть вместе!

Возможно, поначалу собственно пение не будет занимать на ваших встречах главенствующую роль. Оно появится постепенно, оставив при себе лучшие накопленные традиции неформальных моментов. Не беспокойтесь, вы на правильном пути – с чем не управитесь, то уладится, а что не уладится, то образуется.

Формирование личного состава

*Делайте то, что можете, с тем,
что уже имеете, прямо сейчас.*
Теодор Рузвельт

*Хор – это здоровый интерес к жизни.
Точнее, показатель этого интереса.*
Лев Толстой

Итак, мы с вами набираем любительский академический хор. Почему любительский, надемся, понятно. Академический же хор нами выбран потому, что, работа «...в манере пения, выработанной музыкальными академиями» позволяет исполнять музыку самых различных жанров – духовную и светскую, народные песни, оперную и в то же время джаз, спиричуэлы, авангард... Ограничений по видам хоровой литературы для такого хора еще не придумали даже в Министерстве культуры.

Для оповещения человечества о создании нового хорового коллектива придумано множество инструментов, один интереснее другого. Как то:

- интернет-сайт хора;
- размещение информации в Интернете (сайты, форумы, конференции, социальные сети и т.п.);
- размещение объявлений в СМИ (как бесплатные, так и за умеренную плату);
- расклейка объявлений «в местах обитания» потенциальных артистов вашего хора;
- походы на объекты (об этом ниже).

Коснемся подробнее каждого пункта – оно того стоит.

Интернет-сайт хора

Мы с вами живем в очень своеобразное время. Вспомните: «Кто владеет информацией – владеет миром». Не помним, кто сказал или кому приписывают, но товарищ явно владел вопросом. Аксиома жизни в данном случае такова, что без информирования человечества о вашем хоре, собрать этот хор будет еще труднее. А лучший способ информирования в наше время – это, безусловно, интернет-сайт.

Для начала вам не стоит гордиться некий мощный портал с эксклюзивным дизайном (хотя, если есть возможность – почему нет?), а сделать страничку хотя бы на parod.ru, где разместить информацию о наборе в хор, месте и расписании репетиций, краткое резюме руководителя. Информацию можно продублировать, создав группы в социальных сетях – авторы, например, используют «ВКонтакте», «Одноклассники» и немного «Facebook». Постепенно интернет-страничку можно будет заменить на полноценный Официальный сайт хора – ведь наверняка среди ваших певцов найдется такой, что умеет делать сайты. У авторов такой помощник нашелся, зовут его Олег Крапчетов, и теперь у нас тоже есть свой сайт <http://hor.tarakanov.net>. Посмотрите его концепцию. Все используемые там идеи мы с удовольствием дарим нашему дорогому читателю.

Размещение информации в Интернете

Как ни странно, музыкально (в хоровом смысле этого слова) ориентированные ресурсы не принесут вам ожидаемой отдачи. Ибо на их форумах тусуются обычно люди, уже обремененные собственными хоровыми коллективами – как дирижеры и хормейстеры, так и певцы. Тем не менее, заявить о себе там тоже стоит, хуже не будет.

Практика авторов показала – женский состав хора хорошо набирается на форумах так называемой женской тематики, даже на кулинарных. Здесь важно грамотно вплести информацию о наборе в хор в обсуждении какого-нибудь нового рецепта (ну, скажем, «... перепелка, маринованная в белом вине и свежавыжатом яблочном соке, на гриле или, на худой конец, в духовке – пальчики оближешь!») или оригинальной фитнес-программы «для мгновенной похудебельности». Главное, чтобы ваше объявление не выглядело как банальный спам, иначе вас праведно заблокируют весь эффект пропадет даром. Полезно использовать функцию «подпись», имеющуюся на большинстве интернет-форумах. Она позволяет присовокуплять ко всем вашим сообщениям любое небольшое добавление. Один раз забив в настройках фразу «бесплатно учим петь!» с указанием адреса сайта, вы автоматически становитесь носителем дополнительной информации, а индекс цитирования вашего хорового ресурса в поисковых системах начнет неумолимо возрастать. Количество форумов, на которых вы можете столь полезно резвиться, ограничено только вашей фантазией и регионом. Подумайте сами, если вы создаете хор, например, в Рязани, то размещать информацию о наборе певцов меньше всего целесообразно на московских или питерских интернет-ресурсах.

Авторами был разработан интересный и действенный способ с использованием социальных сетей «Одноклассники» и «ВКонтакте», и мы с удовольствием дарим его вам. Здесь вашим помощником может оказаться вами же оконченная (ну, или не совсем – всяко бывает...) музыкальная школа. При помощи поискового фильтра вы отбираете выпускников этого славного учебного заведения с учетом заданных вами годов выпуска – этим вы автоматически определяете возрастную категорию будущих певцов.

Итак, вы отобрали несколько десятков ваших потенциальных артистов по критериям: «ДМШ No*** города **** Годы выпуска с **** по ***» (вместо звездочек вставьте то, что считаете нужным). На экране вы увидите имена, фамилии, симпатичные фотографии и множество интересных, но совершенно не нужных вам данных. В отдельном окне (например в «одноклеточной», но весьма полезной программе «Блокнот») вы должны иметь подготовленный текст примерно такого содержания:

Привет!

*Есть идея объединить выпускников нашей славной ДМШ No**** в полноценный Академический хор. Будет интересно!*

Для связи: <сайт, e-mail, телефон>

Конечно, при выборе потенциальных артистов вашего хора, не забывайте о природном демографическом дисбалансе – мужчины составляют меньшинство не только в хоре, но и в жизни. Эта информация поможет вам грамотно рассчитать процент мужчин и женщин в формируемом списке рассылки с призывом петь именно у вас – чтобы в вашем хоре не было как в одностишье Майи Четвертовой: «Мужчины косяком – и мимо, мимо...».

И еще. Пожалуйста, не обольщайтесь, что весь «окученный» вами список резко бросит все и кинется петь у вас в хоре. Пусть это будут 2-3 человека, но именно они со временем образуют основу наиболее преданного вам контингента.



Походы на объекты

Как показала практика, в наше время это наименее эффективный способ привлечения в хор, впрочем, за редким исключением. Для пополнения мужского состава хора вотчиной дирижера могут стать... местные рок-клубы. Так. Авторы не издеваются и не сошли с ума!

Вот фрагмент интервью, данного одним из авторов газете «Музыкальный Клондайк». Читайте и делайте выводы. Способ эффективен, как ни странно, в формировании партии теноров.

Все началось с того, что мы, как и любые руководители любительского хора, столкнулись с проблемой нехватки теноров. Ничего не поделаешь, Россия не теноровая держава, и количественная статистика в данном случае не в пользу этой полетной партии. Озадачившись вопросом тенорового пополнения, мы решили направиться не по традиционному пути вывешивания в Интернете очередной кучи объявлений «Нужны тенора!!». Всем нужны тенора... В принципе, – подумали мы, – в той же Москве потенциально присутствует такое количество «свободных» теноров, что из них в пору комплектовать отдельные «теноровые хоры». Главное – понять, где искать, чем приманить и как потом удержать.

В качестве «охотничьего угожья» мы выбрали один из московских рок-клубов, здраво рассудив, что там кричат, в основном, высокими голосами. И не ошиблись. Конечно, поначалу наше предложение попробовать себя в академическом хоре вызвало у подвальных рокеров культурный шок. Назовем так... Но двое ребят все же согласились прийти на репетицию – «а по приколу!» Ребята хорошие – с крепкими высокими голосами, стихийно натренированными дыхалками. Впервые в жизни услышав себя в хоровом аккорде, они испытали такой неподдельный восторг, что немедленно растрезвонили об этом по всем рок-клубам. Сейчас у нас в хоре около двадцати реально поющих теноров. Надо отдать ребятам должное – это самая дисциплинированная партия с точки зрения посещаемости и хоровой работы.

«Слава Богу, ты пришел!»

Итак, объявления размещены в интернете, газетах, на стенах вуза и прочих стенах, и вам потихоньку начинают писать-звонить-приходить люди, желающие петь. Тут главное – не растерять эти первые зернышки, из которых потом обязательно прорастет ваш хор.

Рекомендация читателю от Святого Василия Великого

Неприменно будь ко всем внимателен, приучи себя при первом взгляде на человека всегда от души желать ему добра .

Кого принимать в хор? Мы уверены, что в любительский хор надо принимать всех желающих. Те, кто не подходят вашему хору, со временем отсеются сами. Но заранее сказать, каков человек,

невозможно. Даже те, кто сразу начинает уверять, что не имеет ни слуха, ни голоса, через какое-то время обнаруживают, что заблуждались на этот счет. Как говорил Георгий Александрович Струве: «Вы меня слышите? Значит, слух у Вас есть. Я вас тоже слышу. Значит у Вас и голос имеется. Все остальное сделает сам хор!».

Другое дело, что не все сразу начинают петь. Иногда везет сразу. Вот приходит молодой парень или девушка, голос сильный, интонация чистая, тембр приятный, ноты читает... Артист хора в очищенном, готовом к употреблению виде – давай ему партитуру и начинай работать, пока его в профессиональный хор не переманили! Но чаще многим пришедшим требуется какое-то время посидеть в партии, научиться слушать, с ними надо заниматься индивидуально, и при определенном усердии именно из таких вырастают самые надежные и преданные певцы.

Рекомендация читателю от Ф.М. Достоевского

Если хотите рассмотреть человека и узнать его душу, то вникайте не в то, как он молчит, или как говорит, или как он волнуется благородными идеалами, а смотрите лучше, как он смеется. Хорошо смеется человек – значит, хороший человек.

Федор Михайлович совершенно прав. При первом знакомстве и прослушивании постарайтесь не только расположить к себе нового артиста хора, но и обязательно рассмешить его – смех и улыбка нового человека скажут вам гораздо больше, чем все психологические тесты вместе взятые. Остальное – в вашем шестом чувстве руководителя. Жутковатое, но довольно точное сравнение как-то привел нам уже воспетый здесь Известный Хоровой Дирижер: «Хорошего певца именно вашего хора, именно «свой материал» вы сразу почувствуете, как вампир чует свежую теплую кровь». Ну не прелесть, а! ☺

Шесть правил Глеба Жеглова из культового советского телесериала

«Место встречи изменить нельзя»

1. Когда разговариваешь с людьми, чаще улыбайся. Люди это любят.
2. Умей внимательно слушать человека и старайся подвинуть его к разговору о нем самом.
3. Как можно скорее найди в разговоре тему, которая ему близка и интересна.
4. С первого мига проявляй к человеку искренний интерес – понимаешь, не показывай ему интерес, а старайся изо всех сил проникнуть в него, понять его, узнать, чем живет, что собой представляет.
5. Даже «здравствуй» можно сказать так, чтобы смертельно оскорбить человека.
6. Даже «сволочь» можно сказать так, что человек растает от удовольствия.

© **братья Вайнеры**



Известный Хоровой Дирижер, как обычно, не стеснясь, посоветовал авторам: «При прослушивании женских голосов попадает всякий персонал, не смотря на бесподобные вокальные данные. Но разговор не об этом. Постарайтесь определить не только диапазон, тембр и общую музыкальную подготовку, но и сразу отличить «прелесть, какая глупенькая» от «ужас, какая дура», иначе потом в хоре греха не оберетесь».

В любом случае – и это наш вам авторский совет – старайтесь брать в хор позитивных и комфортных людей. Вопреки расхожему мнению, таковых достаточно и среди хорошо поющих. Антон Павлович Чехов по данному поводу вполне солидарен с авторами этой книги: *«Когда мы окружаем себя хорошими людьми и добрыми мыслями, жизнь начинает меняться в лучшую сторону»*.

Когда кампания по привлечению артистов хора оказывается удачной, ее плоды видны сразу. Но как она сработала и почему – это понять не так просто. Собирая хоровой коллектив, согласно закону притяжения, вы будете привлекать в свою жизнь в основном тех людей, которые

**«Когда мы окружаем себя хорошими людьми и добрыми мыслями,
жизнь начинает меняться в лучшую сторону»**

во многом идут таким же путем, как и вы – людей, чьи мысли и чувства соответствуют вашим собственным доминантным мыслям и чувствам.

Искусственный отбор или Проверка данных

К поступающим в хоровые коллективы предъявляются различные требования в зависимости от того, какой хор вы решили создать: чисто самодеятельный или с некоторой профессиональной перспективой – мы имеем в виду уровень предстоящих музыкальных проектов, а не уже набивший оскомину вопрос оплаты труда.

В практике бытует мнение, что в самодеятельный хор и в хор с профессиональной перспективой допустим прием лиц без должного музыкального образования, но со значительным вокально-хоровым потенциалом: наличие музыкального слуха, чувства ритма, музыкальной памяти, певческого голоса, знания основ музыкальной грамоты. Существует огромное количество приемов подобной проверки. Один из наиболее популярных: на музыкальном инструменте берется тот или иной звук (интервал) и предлагается повторить его голосом. При прослушивании женских голосов рекомендуется давать звуки первой октавы. При прослушивании мужских голосов – звуки малой октавы и начальные звуки первой октавы. Целесообразно попросить спеть звуки уменьшенного или увеличенного трезвучия, целотонные последовательности, различные хроматические ходы. Можно предложить спеть знакомую арию, романс или песню, а затем попросить повторить ее (один куплет или часть), но уже в другой тональности – все это поможет точно выявить диапазон голоса вашего будущего артиста хора и его музыкально-хоровую подготовку.

Не следует путать понятия «певческий» голос и «профессиональный». Судя по определениям в многочисленных пособиях, профессиональный голос обычно имеет яркий тембр, его диапазон охватывает около двух октав, он отличается полнотонностью во всех регистрах, профессиональной выносливостью и неутомляемостью.

Не следует путать понятия «певческий» голос и «профессиональный»

Следующим этапом знакомства с музыкальностью будущего артиста хора является проверка у него чувства ритма – способности воспринимать длительность звуков в различных сочетаниях и умение воспроизводить их. Способов такой проверки тоже очень много, так что вам всегда есть, из чего выбрать: например, выстукивание или проигрывание на инструменте

того или иного ритмического рисунка с предложением повторить его. И так несколько раз, постепенно усложняя ритмический рисунок. После проверки музыкального слуха и ритмичности проверяется музыкальная память и нотная грамотность. На музыкальном инструменте играет короткая несложная мелодия, которую испытуемый должен повторить, прослушав один раз. Затем проигрывают ту же самую мелодию, с некоторыми изменениями ритма и мелодического хода. По тому, как испытуемый воспринимает предлагаемую мелодию и насколько точно повторяет ее, судят о его музыкальной памяти.

Для проверки нотно-музыкальной грамотности будущего артиста хора обычно предлагают спеть с листа одноголосные мелодии различной степени сложности – сольфеджио и со словами (если присутствует подтекстовка).

Маленький секрет от Известного Хорового Дирижера

Пение, как правило, передает интеллект поющего или не передает, за неимением оного. По тому, КАК поют, всегда понятно, КТО поет: «Ты шкаф большой, но антресоль пустая!».

Трудности начала пути

*Время, проведенное в хоре,
в зачет жизни не идет.*

Елена Максовна Кругова

Многие начинающие руководители вузовских хоров часто жалуются нам, что у студентов, приходящих в хор, практически отсутствует мотивация: по большей части они приходят развлекаться, поболтать друг с другом, особенно первый курс. Давайте снова договоримся – это совершенно естественно и нормально. Должно пройти время и целый ряд событий, чтобы они перестали воспринимать хор просто как клуб по интересам (вспомните классификацию – «Хор, как форма досуга»). Для начала нужно на базовом уровне сделать так, чтобы пришедшим к вам было, как минимум, интересно. Хотят общаться? Это же здорово! Пусть общаются – у вас на хоре. Поют, обучаются и – общаются! Готовых рецептов тут тоже нет и быть не может. Иногда в хор приходят уже мотивированные люди и требуют – давайте заниматься! При этом и поболтать друг с другом не забывают. Воспримите это как манну небесную – ведь чаще всего бывают совсем другие случаи. Но при любом раскладе с вашей стороны должно быть активировано следующее правило – необходимо, чтобы ребята скучали по таким вот сборищам, даже если сначала придется петь с ними «Песенку про мамонтенка» и рассказывать анекдоты. А в конце этой милой встречи предложить им просто построить аккорд. На следующий раз – два-три аккорда. Потом – разучить что-нибудь двухголосное. Что именно? Да все, что угодно, хоть «Ничего на свете лучше нету...». Поверьте авторам – нельзя сразу заставлять этих безбашенных вчерашних детей петь хором! Если сказать точнее, не надо сразу пытаться делать из них «исполнительский коллектив» из вышеупомянутой классификации. Это обязательно придет само, только чуть позже, нужно просто набраться терпения, и оно обязательно будет вознаграждено. А для начала необходимо создать некую клубность, общность с общим музыкальным уклоном. Вот увидите, скоро ваши герои сами начнут требовать от вас именно хоровых занятий и праздность начала постепенно сойдет на нет. Как это происходит? Давайте рассмотрим одну весьма распространенную модель.

Для начала из общей группы, обязательно сами, выделятся один-два человека, которые захотят позаниматься пением индивидуально или вдвоем-втроем – эту полезную идею вы сами можете им ненавязчиво подкинуть. И не надо панически бояться что-то испортить. Если вы внимательно прочитали соответствующие разделы этой книги и имеете хотя бы базовый певческий опыт, вы уже сможете на элементарном уровне показать, как держать дыхание, как открывать рот (условный психологический норматив профессора Баранова – «...открывать рот на два собственных пальца, сложенных вертикально!» – проверено, пугает и работает!), как окультуривать звук, как не петь «на связках», какие интервалы пропевать широко, а какие узко... Определенный первичный результат будет появляться достаточно быстро, и пример этих одного-двух обязательно станет заразительным для всех остальных и привлечет к занятиям новых ребят. Вот тут уже можно осторожно и аккуратно (!) ставить вопрос о регулярности не только веселых музыкально-просветительских встреч, но и серьезных вокальных занятий. Вы сами удивитесь, как быстро одно перейдет в другое, при этом... друг друга не исключая.

Вперед и с песней?

«Счастлив не тот дирижер, который имеет все лучшее – грамотных голосистых певцов, материальную базу, финансирование... А тот, кто умеет извлекать лучшее из того, что имеет на данный момент».

Борис Григорьевич Тевлин

Итак, мы с вами получили некий «поющий материал». Через некоторое время из него начнут выделяться лучшие – главным образом по интонированию, то есть способности чисто воспроизводить мелодию. Опираясь на них, можно начинать делать первые попытки многоголосия. Основываться лучше на русских народных песнях, кантах и простых спиричуэлах, которые потом можно «покричать» и в компании, но уже «как в хоре», а это уже особая форма удовольствия от пения.

Разучив таким образом несколько несложных произведений, нужно сразу задумываться о творческой реализации коллектива. Для этого вам необходимо будет придумать ваш первый ПРОЕКТ. Например, совместное выступление с другим, более опытным, хором – любой коллега по нашему цеху с удовольствием вам в этом поможет.

Сначала вы выпускаете ваших ребят и открываете концерт-встречу. И пусть вас не пугает, что сначала будет только три-четыре произведения, что не все будет гладко и чисто – когда ребенок в первом классе играет «В садике» Майкапара, никто не ждет ретайма Джоплина или «Революционного этюда» Шопена. Главное для вашего коллектива на этом этапе – начальная самореализация!

Следом выходит приглашенный вами хор, а в конце обязательно нужно спеть пару-тройку вещей сводным хором, возможно, даже под минусовую фонограмму – не надо пугаться новых концертных технологий. В конце – общий фуршет и хоровая дружба! Более подробно организация подобных встреч описана в этой книге в разделе «Хоровые ассамблеи» – почитайте, не пожалеете.

На таких совместных концертах кристаллизуется некий состав-костяк, на котором вы уже сможете наращивать ваш хор в дальнейшем и вводить определенные корпоративные правила. Не жесткие, нет. Но составляющие одну страничку текста под названием «Памятка артисту хора», которую нужно раздать каждому. В хоре РГГУ это выглядит так:

АКАДЕМИЧЕСКИЙ БОЛЬШОЙ ХОР РГГУ

Памятка Артисту хора

Полезные телефоны и электронные адреса:

Художественный руководитель:

Борис Тараканов

тел. (903) 741-**-** E-mail: boris@tarakanov.net

Главный хормейстер:

Антон Федоров

тел. (925) 010-**-** E-mail: hcab@yandex.ru

Президент хора

Александр Сульманов

тел. (910) ***-**-**

Первый вице-президент хора, финансовый директор

Ольга Мозговая

тел. (909) ***-**-** E-mail: om.travel@list.ru

Генеральный директор:

Екатерина Стахеева

тел. (903) ***-**-**

Концертмейстер-репетитор, консультант:

Подберезская Алена Николаевна

тел. (917) ***-**-**

Официальный сайт хора: <http://hor.tarakanov.net> (внимание к разделу АРТИСТАМ ХОРА!). Хор в контакте: <http://vk.com/club654600>

Репетиции проводятся по понедельникам, средам и пятницам
с 19:30

В случае невозможности посещения репетиции (болезнь, командировка, иные обстоятельства) следует обязательно предупредить художественного руководителя или главного хормейстера по любому из указанных средств связи (телефон, SMS, E-mail, и т.д.)

Не посещение репетиции более 2-х раз без предупреждения, невыполнение правил внутреннего распорядка РГГУ (в частности, курение не в специально отведенных местах, пребывание в состоянии алкогольного или наркотического опьянения, конфликты со службами охраны и безопасности РГГУ и т.п.) влечет за собой исключение из хора.

В вашем хоре эта памятка может выглядеть по-другому – все абсолютно на ваше усмотрение.

Возрастные особенности

Если средний возраст созданного вами (или полученного «по наследству») хора составляет от пятидесяти лет и выше, то в такой коллектив нелегко будет призвать молодежь. Руководитель одного симпатичного одесского камерного хора поделился с авторами своей бедой: *«Мои старушки-веселушки никак не хотят переходить в категорию хора ветеранов, а молодые их пугаются и в хор не идут»*. Действительно, омолодить подобные составы очень и очень сложно. Запомните это сразу и сделайте для себя выводы. Однако, люди зрелые и певчески продвинутые охотно вступают в ряды молодежных хоров и сами молодеют на глазах. Получается этакий крепкий межвозрастной состав, с которым можно горы свернуть. Отсюда два практических авторских совета:

1. Начинайте формировать хор, по возможности, из молодых певцов, постепенно дополнив его возрастным контингентом.

2. Если ваш хор уже укомплектован людьми возрастными, то для пополнения его рядов иногда полезно создать, как говорят в той же Одессе, «немножко второй состав» – исключительно из молодых ребят и девушек. И до поры до времени их ни в коем случае не смешивать! Разве что репертуарно. Да, это дополнительная нагрузка на вас лично, но она того стоит. Когда оба хора более-менее устоятся, полезно будет сделать небольшой совместный концерт, где по очереди выступят оба состава. В конце концерта, на общем эмоциональном подъеме, можно попробовать «совершенно неожиданно» предложить спеть всем вместе нечто, присутствующее в репертуаре обоих хоров. Это будет первым шагом к созданию единого состава.

Помните, главное ваше оружие – постепенность и ненавязчивость.

Тайна имени.

Или как назвать хор

Не мучайтесь тем, как называть хор. Был бы хор, а название всегда найдется. Со временем... Однако авторы не могут не обратить ваше внимание на необъяснимую, буквально мистическую связь между названием коллектива и его размером, а также статусом и творческой судьбой. Удивляться не приходится – хор сам по себе относится к разряду мистических искусств, но назвав свой коллектив Камерным хором (название скромное, но уважаемое), вы изначально рискуете испытать трудности с расширением количественного состава певцов. Как это объяснить? Да никак! Откуда мы знаем. Но еще античные моряки хорошо понимали: *«Как вы лодку назовете, так она и поплывет»*. У нас с вами не лодка, а хор, и он сам по себе – красивый многопалубный корабль. Поэтому, назвав свой поначалу небольшой коллектив просто Академическим хором, вы через некоторое время сами удивитесь потоку желающих петь именно у вас! Со временем может получиться Академический большой хор – авторы убедились в этом на собственном опыте. Так что для начала решите, что лично вам ближе – небольшой мобильный коллектив для решения оперативных творческих задач, или же большой состав для исполнения соответствующей хоровой литературы. Возможно, в чем-то менее подвижный, но несомненно обладающий колоссальной силой воздействия и целым рядом позитивных отличительных нюансов. Любителям приводить в качестве аргумента против большого хора его неповоротливость, всегда можно привести ответный пример: **«У носорога очень плохое зрение, но с его весом это не проблема»**. Авторы шутят. ☺

Присваивая хору имя собственное, вы опять же ограничены исключительно личной фантазией. Некоторые руководители организуют в хоре конкурс на лучшее название коллектива – порой совместная креативная мысль творит настоящие шедевры.

Однако, стоит быть осторожным с общепринятыми названиями. Поясним. Авторам часто приходится бывать в составе творческих комиссий различных фестивалей и конкурсов. Первое, что бросается в глаза при взгляде на список участников – несколько раз повторяющиеся названия у различных коллективов: обычно это с десяток «Вдохновений», не менее пяти «Элегий», четыре «Кантилены», минимум три «Гаудеамуса» и не менее двух «Консонансов»... Казалось бы, название хора говорит само за себя и... ничего не говорит. Но зато только один «Март-аккорд», одна «Осанна» и один «Философский камень». Думаем, идея ясна, а выбор все равно, исключительно за вами.

Дав хору имя, следует обязательно придумать эмблему коллектива (ау, художники из состава!), разработать на ее основе бланк и заказать печать с этой эмблемой, 500 рублей цена вопроса. Юридической силы она иметь не будет (да она пока вам и не нужна), но на имидж коллектива поработает сполна.

Праздники и радости

Практически все Мастера Хора сходятся в одном – сплочение хора невозможно без общих праздников. Каждому, кто пел в хоре, уже есть, что вспомнить в старости, но общие праздники, это еще и общие воспоминания. А люди, у которых есть общие воспоминания, уже не могут быть друг другу чужими. Любому хору весьма полезно отмечать не только Дни рождения, свадьбы, государственные праздники, но и собственные успехи.

Для создания атмосферы праздника дирижер должен уметь... перевоплощаться. Да, представьте себе, перевоплощаться! И в клоуна, если надо, и в массовика затейника, и в повара... Один из авторов этой книги* не стесняется надеть настоящий поварской колпак и варить в огромной кастрюле на весь хор вкуснейший глинтвейн, разливая потом каждому в кружку из половника. В любительских хорах часто принято ходить в походы или выезжать на пикники с гитарами, собираться у кого-нибудь дома «послушать оперу под дыню и белое вино», съездить всей компанией на недельку в настоящий хоровой лагерь в Турцию (смотрите раздел про хоровые лагеря – он написан специально для вас). Любая идея в этом направлении самоценна!

Рецепт счастья от «Академия Радости»

Мы возьмем за основу крепкую дружбу и внутреннюю свободу, смешаем в равных пропорциях искреннюю радость и лучезарные улыбки, подогреем наш микс с помощью Жажды Творчества. По вкусу рекомендуется добавить нежную Любовь, пылкую Страсть, Творческое Вдохновение и настоящий Энтузиазм. Коктейль готов!

Но главное в таком деле не сам факт праздника и даже не повод, а некое общее чувство меры. Сейчас объясним. Существует мнение, что среднестатистический хоровой бас почти всегда навеселе и почти всегда готов выпить, при этом не слишком разборчив. Миф. Сказка. Ибо относится это не только к басам, но и к тенорам в той же степени. А то и к женским голосам! Помните классическое: *«Она любит выпить – этим надо воспользоваться!»*. Нет? Напрасно. Сергею Ивановичу Танееву приписывают спокойный каламбур: *«Пьянство – это не недостаток; скорее излишество»*. Поэтому на неформальных встречах, пикниках и общих праздниках авторы настоятельно рекомендуют вам исключить из репертуара водку-коньяк-виски-самогон и прочие грубоспиртные напитки, а сделать выбор в пользу вина, а лучше шампанского – оно подчеркивает атмосферу праздника, тонизирует и формирует правильный взгляд на жизнь.

* Антон Федоров: «Не будем показывать пальцем, но это – Борис Тарakanов» ☺

Анекдот в тему

Лекция по истории русской музыки в Одесской консерватории.

Пожилой лектор: «Модест наш Петрович Мусоргский был из тех, кто уверял – красное вино таки очень полезно для здоровья. А здоровье ему нужно было таки для того, чтобы пить водку...»

Прикладная конфликтология или «Хамству – бой!»

*Вчера крокодил улыбнулся так злобно,
Что мне до сих пор за него неудобно*
Рената Муха

Нет рецептов атмосферы радости в хоровом коллективе, но есть умение ее создавать. Говорят, что в ряде случаев очень помогает тяжелый психологический прессинг руководителя на коллектив с резким его (прессинга) прекращением – тогда, мол, радость заработает сама собой, на контрасте. Не знаем, не пробовали. Авторы искренне уверены – во взаимодействии дирижера с хором не должно быть злости, высокомерия и пренебрежения.

Все дело в том, что руководитель хора имеет дело не просто с людьми, как с отдельными личностями со всеми их человеческими достоинствами и слабостями, а с группами, находя в ассортименте все разнообразие культурных норм и отклонений от них (а как же!). Вопреки известным постулатам, нельзя рассматривать хор единым и однородным монолитом, особенно в отрыве от сцены. В нем нужно видеть множество различных «аудиторий». И чем больше ваш хор увеличивается в размерах, тем чаще вы, как руководитель, будете вынуждены обращаться к отдельным группам, его образующим. Все зависит от лично вашего чувства иллюзии власти, что собственно и лежит в основе руководства хоровым коллективом – именно иллюзия власти! Ибо руководство любительским хором, по сути своей, властью не является вовсе. Любительский хор – это не формальная командная структура. Французы говорят: *«Власть можно доверять только тому человеку, который ею немного тяготится»*. Любое проявление тирании и презрения к артистам хора проистекают исключительно из подсознательного чувства неуверенности руководителя в себе. Некоторые хормейстеры, работая с хором, действительно часто срываются на брань. Поверьте опыту авторов – это совершенно недопустимо. В подобных проявлениях вы банально рискуете потерять хор. Великий Ростропович, как известно, был верным последователем неувядаемой традиции русского мата в работе с оркестрами, солистами и хорами, особенно зарубежными, но современному дирижеру совершенно не обязательно брать с него именно этот пример. Мы сами были свидетелями, как на одном фестивале духовной музыки на акустической репетиции перед большим, видимо учебным, хором быстро-быстро бегал туда-сюда руководитель – сам маленький, ростом с сидящую собаку – и громко-громко кричал: «А, ублюдки! Я вам привью культуру!» Ну что тут поделаться*... С тех пор каждый из авторов, когда рассердится и ловит себя на желании наорать на хор, просто вспоминает этого маленького, озлобленного на жизнь и хоровое искусство человека, выдыхает и... улыбается своим певцам. Естественно,

* Как говорил авторам композитор Тихон Хренников: *«Мудрость к музыканту, к сожалению, не всегда приходит с возрастом. Иногда возраст приходит один...»*.

авторы – тоже люди, порой, бывает, сорвешься и такой «так вашу мать растак!» вылетит, что диву даешься и сам себе ухмыляешься: «Оказывается, я еще и так могу, и такие слова знаю!» Что делать в таких случаях? Не побояться обнять и сказать «Прости!». Потом подробно и спокойно разобрать ситуацию, а в конце еще раз искренне и от души попросить прощения. Поверьте, после этого ваши артисты будут готовы свернуть горы (в том числе ради вас лично) а кадровая текучка в хоре будет автоматически стремиться к нулю. Потому, что в любительском хоровом искусстве все дело не в послушании, а в уважении – к руководителю, к общему делу, к самому себе в конце концов... Мы ведь никогда не знаем точно, что думает и чувствует другой человек, а всего лишь интерпретируем его поведение. И часто обижаемся на собственные мысли по этому поводу.

Помните: Только слабый и закомплексованный дирижер самоутверждается за счет подавления вверенных ему людей. Отсюда и возникают маленькие «иосифы виссарионовичи». А то и «лаврентии палычи»... Авторы знавали дружески (благо – не долго) одного хормейстера из довольно уважаемого высшего музыкального учебного заведения, по всей видимости, выбравшего профессию дирижера-хоровика по принципу «работать не хочу, воровать боюсь», который называл вверенных ему певцов не иначе, как «козлы вонючие», «коровы толстые» и «эти проститутки», а также мог совершенно спокойно расколотить зазвонивший во время репетиции сотовый телефон (девушка из хора была уверена, что выключила его, но кнопка почему-то не нажалась до конца, бывает). И только учебный статус коллектива не позволял ребятам развернуться и уйти в полном составе. Авторы справедливо опасаются, что когда-нибудь этому выдающемуся музыканту лицо все-таки набьют за такие дела.

Только слабый и закомплексованный дирижер самоутверждается за счет подавления вверенных ему людей

Любовь, Дружба, Доброжелательность, Взаимное Уважение и Обоюдное Чувство Юмора – это как раз те самые, математически говоря, необходимые и достаточные условия, что создают формулу наилучшей обстановки для любого совместного творчества.

Совет читателям от Известного Хорового Дирижера

Я всегда считал и считаю, что сначала должен быть Настоящий Человек. А потом уже – Настоящий Дирижер. Только из этого произрастает Музыка. *Уважать или не уважать коллегу по хоровому цеху – твой выбор. Относиться уважительно – твое воспитание.* Когда в хоре складывается конфликтная ситуация, сразу задай сам себе вопрос: *«Ты хочешь быть правым или хочешь сохранить хор?»*. Балансировать на этой грани очень сложно, но если получится – ты победитель!



Конечно, никто не отменяет в нашем прекрасном искусстве такое понятие, как проблемные представители в самом хоре, часто сводящие на нет все усилия руководителя. К появлению подобных особей в хоре тоже нужно быть готовым, ведь теперь вы – руководитель, а значит пора видеть людей не такими, какими вы хотите, а такими, какие они есть. Поэтому артистов хора нужно изучать. Артистов хора нужно исследовать. А результаты этих исследований публиковать в целях обмена опытом.

Наверное, вы уже обратили внимание, что в отношении хорового дела всякому хочется все его разделы и категории построить, обозначить, классифицировать, пронумеровать, как стадо коров. Какие-то животноводческие позывы, вы не находите? Авторы, как вы уже убедились, тоже не исключение, и нас давно подмывает привести на страницах этой книги обобщенные данные о классификации проблемных артистов хора, которых с избытком хватает в любом уважающем себя хоровом коллективе. Исходя из своего и чужого опыта, мы насчитали девять базовых типов:

С гипертрофированными образовательными амбициями.

Окончив по музыкальной части чуть больше, чем дегтяревские «три класса и коридор», они мнят себя настолько высококлассными специалистами, что искренне позволяют себе быть перманентно недовольными работой руководителя, хормейстера, дирижера, концертмейстера, педагога по вокалу... Во время репетиции поправляют их, останавливают и начинают выкладывать свои версии трактовки данного произведения или вокальной методики. Хормейстер (руководитель, дирижер, педагог по вокалу – тот, кому «повезло» на данный момент) багровеет, прикидывает в уме предстоящие оргвыводы, певцы хора терпят эти «монологи Чайки», разглядывая стены и мысленно матерясь... И хорошо, если эти спонтанные выступления не заканчиваются хоровым скандалом, нервным срывом у руководителя и моральным триумфом именно данной разновидности артистов хора. Таких следует убивать еще до репетиции*.

Безобидные идиоты.

На каждой репетиции они ведут себя так, словно впервые оказались в хоре и совершенно не представляют себе, что делать с этим внезапно свалившимся на их голову подарком небес. Во время работы они сидят с хронической улыбкой на лице, удивленно распахнутыми глазами и поют свою строчку в партитуре с ученическим подобострастием. В перерывах они либо задают идиотские вопросы как руководителю, так и всем окружающим, что-то вроде: «А вот это вот в нотах такое, с пузиком, это ведь бемоль, да?», либо рассказывают несмешные бородатые анекдоты, над которыми сами же громко и натружено хохочут. Иногда на концерте, в паузах между произведениями, можно услышать из их «района» дробный высокочастотный фоновый «театральный» свистящий полукашель без знаков препинания: *«Светочка как вы думаете у солиста волосы крашенные или свои такие ведь в этом возрасте такого устойчивого пигмента обычно не бывает у него наверное парик сейчас знаете продают такие хорошие парики их из Японии спекулянты привозят они совсем как настоящие волосы даже не отличишь вот мне моя парикмахер рассказывала а она старенькая еще Галину Брежневу стригла у нее кстати волосы совсем плохие были знаете секлись на кончиках и она обычно просила их так аккуратненько подрезать состричь немного чтобы и длина не терялась и смотрелось здоровее... так а о чем это я ах да ну так вот у этого тоже как я посмотрю вот тут сбоку видите от виска и наверх...»*. Когда, стоя за пультом, вы вдруг осознаете: если все это слышите лично вы, значит ту же «передачу» в данный момент слушает и обсуждаемый солист, и еще, как минимум, четыре ряда партера, то невольно начнете ловить себя на мысли, что пятнадцать лет за убийство – это не так уж много. И ваша рука автоматически потянется к пистолету, но с разочарованием обнаружит вместо огнестрельного оружия совершенно бесполезный в данной ситуации камертон...

Когда делаешь таким замечание, они впадают в откровенный психиатрический ступор, моментально теряют дар речи, а заодно, до кучи, и все остальные дары. На такую мелочь, как замечания окружающих артистов хора, не реагируют совершенно, интеллигентно огрызаются, и адекватно воспринимают лишь грозный и неожиданный руководительский «гав!».

* Пожалуйста, не сочтите за заманчивый практический совет – авторы шутят!

Если все перечисленное лично вас не слишком раздражает, то эта странная категория вполне безопасна для коллектива.

Религиозные фанаты.

Это народ тяжелый. Ибо фанатизм и религия должны находиться в разных углах ринга и, по возможности, друг к другу не приближаться. Они бледнеют на первых тактах «Жертвы вечерней», молитвенно закатывают глаза на «Херувимской» (при этом могут не раскатать их обратно до самого конца произведения и во время дирижерского снятия оставить сугубо неприличный для данного богослужебного песнопения «хвост») и способны на полном серьезе поинтересоваться крещен ли «вон тот солист с лицом гебешного стукача» и имеется ли крестик на груди лично у вас – особо ретивые могут даже полезть проверять, с них станется. Обычно после резкой отповеди и призыва быть тактичным, корректным, любить и ценить ближнего своего, на какое-то время становятся мирными и не опасными, вполне пригодными для совместной работы, вплоть до следующего приступа ханжества или стихийного пуританства. Увы, классические окрики в рабочем порядке «Замуж, дура!» или «Анафема тебе, идиот!», должным образом не срабатывают.

«Донны Розы» и «Судьи Криксы».

В известном контексте шедеврального ржачного фильма, где много-много диких обезьян: *«Она любит выпить – этим надо воспользоваться!»*. Могут прийти на репетицию, а то и на концерт, «нарядными» в хлам. Их любимые жизненные афоризмы на полном серьезе: *«Во время пьянки мы чувствуем себя личностью. Наутро – организм»* и *«Что ж это за пьянка такая, если на следующий день не стыдно?»*. Обычно заявляются на репетиции и концерты по двое, всегда вместе и рядом, так как порознь – падают. На ваши дежурные увещевания, что, мол, так нельзя и вообще пить надо в меру, могут сунуть вам под нос словарную статью, где будет справедливо указано, что: *«Мера – старорусская единица объема, равная 26,24 литра»* и мутным взглядом наблюдать за вашей реакцией. Таких принято гнать из хора сразу после второго предупреждения и третьего случая. Большой плюс: обычно уходят тихо, безропотно и понуро (перед этим старательно напившись), ибо прекрасно понимают, за что...

Скандалисты-затейники.

Такие готовы скандалить по любому поводу, а лучше даже безо всякого повода. Постоянно намерены воевать с любым проявлением чего бы то ни было – организовывать в хоре профсоюзы, партии, братства, комитеты и общества, выявлять всевозможные недостатки в работе руководителя со всей его командой, и тут же с ними бороться. Выгнать таких из хора легко, особенно на фоне очередного скандала, но обычно через несколько дней они приползают на брюхе и просят принять обратно, скуля о том, что не могут жить без хора. Не верьте. Они просто хотят вернуть себе потерянную среду, благодатную для любимого дела – сочных скандалов и «громких процессов». Летите, голуби, летите!

Вокальные террористы.

Этих Господь Бог наградил непомерным голосовым аппаратом, не забыв в очередной раз продемонстрировать человечеству одну из форм закона сохранения: некоторые поступки этих, безусловно, одаренных и дефицитных участников хора позволяют усомниться в надлежащем уровне их IQ. Многие из них на полном серьезе уверены в том, что в любом певческом коллективе они «роза среди навоза», а окружающий хор – ничто иное, как персональная и явно малоценная оправка к дорожному бриллианту их божественного вокального дара и мастерства. И, так уж и быть, они иногда снизойдут до «попеть в партии», раз уж «эти» так просят, но сделают это спустя рукава и с оттенком усталой обреченности... В партии их часто тянет «на посолировать» и, забываясь, они вдруг начинают блажить во

весь голос, торча из хора, словно ржавый гвоздь из кресла венецианской работы, да еще с тремоляцией минимум в кварту, свято веря в то, что для них в жизни (и уж подавно – в хоре!) существует соло и одно только соло. При всех деликатных попытках убедить их в обратном они сначала устремляют взгляд поверх вашей головы с выражением лица, которое было у радистки Кэт на допросе в гестапо, после чего впадают в клиническую депрессию, запойное пьянство, демонстративные прогулы репетиций и закатывание окружающим некрасивых истерик, иногда с визгом. Во время репетиции то и дело смотрят на вас с таким видом, будто вы секунду назад обокрали их слепую бабушку, но при этом категорически отказываются объяснять, чем собственно недовольны, мол, какой смысл растолковывать что-то человеку, который не понимает элементарных вещей.

Интересно, что с такими редко расстаются, скорее, терпят их в хоре, как плохо воспитанных близких родственников.

Совет от Известного Хорового Дирижера:

Пусть артист хора великолепно эрудирован, владеет пятью языками и читает партитуры с листа, а Данте в оригинале, но вы вдруг слышите, как он пытается выпрыгнуть из частного и общего ансамблей одновременно и неизбежно просолировать из партии, например в «Свете тихий», где от всего хора требуется глубокое ровное пианиссимо, и выводы зреют сами собой – с человеком надо либо серьезно работать, либо расставаться. Точные рекомендации здесь невозможны – все решает ваш личный подход и благоразумие.

Разгильдяи.

Прогуливают репетиции регулярно и с удовольствием. При этом каким-то чудом умудряются сдавать партии. Часто бывают ненадежны даже в мелких поручениях – не стоит посылать их, скажем, за партитурами в соседнее помещение, не вернутся никогда! Тем не менее, часто отличаются общей преданностью коллективу, веселым нравом и позитивным характером. В их случаях вполне помогают беседы по душам в сочетании с в меру пафосными призываниями к совести: «Застать вас на распевке – как застучать!». Но, если партии не сдал: «Хрен тебе, а не концерт! Понял?». Проверено – работает!

Любвеобильные.

Независимо от пола и возраста: кот – мартовский, кобель – круглогодичный. Даже во время ответственных концертов они пребывают в перманентном состоянии сравнительного анализа уже привычной брюнетки из альтов и во-он той блондинки-солистки, решившей спеть с вашим хором. Для этих любой хор – место проявления их временных любовных и романтических устремлений, причем каждое, судя по признаниям – «на этот раз навсегда!». Благо, вокруг – и выбор, и ассортимент, особенно если хор молодежный или студенческий. Впрочем, не стоит обижать в этом отношении хоры ветеранов – у них там еще и не такое бывает, молодым наука! Проблема в том, что при смене очередного объекта страсти, бывший объект часто вынужден уйти из хора, и его можно понять – мало кто способен спокойно реагировать, когда на вопрос «Мы поженимся?» с улыбкой отвечают: «Созвонимся...». Но понять можно и вас. Поверьте, авторы отнюдь не ханжи и вовсе не призывают вас пополнить ряды руководителей, контролирующих половую жизнь хора, но подумайте сами – нужна ли вам в хоре «...така текучка, така текучка...», – как говорила героиня фильма «Любовь и голуби». Думайте, решайте...

Картинка в тему

В одном очень популярном оркестре работала колоритная арфистка, полная жизнерадостная еврейка, которая каждые два года выходила замуж «за новый музыкальный инструмент». Уволилась из оркестра, когда его мужская инструментальная группа количественно исчерпалась.

Подпольные интриганы. В большинстве хоровых коллективов, с которыми авторам приходилось иметь дело, эту «разновидность пресмыкающихся» часто именуют устоявшимся еще в 50-х годах прошлого столетия довольно точным определением «тихая жопа». Такие никогда не действуют напрямую, совершая деяния свои исключительно руками представителей, указанных в пп. 1 и 5. Очень любят роль серого кардинала и то и дело примеряют ее на себя, даже если она им явно не по размеру – тихонько занимаются формированием внутри хора различных «мнений», «коалиций» и «броуновских движений» с целью влияния на мнение руководителя в самых разных вопросах. Достигается это классическими путями: с лидерами басов поговорили ласково и выпили на брудершafft, с тенорами расцеловались на 23 февраля и каждому вручили по сувениру, лидеру альтов подарили импортную блузку («...ой, только вчера из Парижа привезла, тебе покупала...»), в сопранах поплакались на судьбу, а это женские группы хора вообще сближает. Параллельно умудряются втереться в доверие к руководителю и даже попытаться сделать его своим должником, например, предложить не мелкую сумму денег на свадьбу дочери до «...отдашь, когда сможешь», что уже подключает ко всей истории определенную форму зависимости. Они избегают мелких ссор, но только потому, что берегут силы для организуемых ими же крупных скандалов, за которыми с удовольствием наблюдают со стороны. Как ни странно, обычно эту разновидность «проблемных» в хоре порождает респектабельная и финансово обеспеченная среда.

С такими следует расставаться без сожаления, хотя это очень непросто – ведь они уже сделали все, чтобы, по крайней мере, выглядеть вашим другом.

Авторы уверены, читатель со временем сам сможет пополнить этот список, исходя уже из своего опыта работы с хором.

Как можно понять из приведенного перечня, в такой сфере, как хоровое дело, люди все разные, бывает всякое, и прожить совсем без конфликтов пока что не удалось никому. Главное – это понимать тип конфликтов в хоровом коллективе и, соответственно, способы их погашения.

Хор – территория диалога

Друзья, давайте серьезно. В нашей профессии всегда особенно показательны так называемые эмоциональные конфликты. Как правило, они возникают из-за агрессии, несдержанных эмоций творческих людей, населяющих коллектив. Многие руководители при этом очень часто пытаются доказать свою правоту, директивно навязать свое мнение другим, забывая, что у всех свои взгляды, привычки, что истины в последней инстанции в природе не существует и правда у каждого своя... Беда многих руководителей заключается в неумении быть терпимым и признавать другие мнения, отпускать от себя плохие мысли. Скопление отрицательных эмоций приводит к неразрешенному конфликту и к затяжному стрессу, а в ряд случаев – к расколам и распадам хоровых коллективов или внешних связей, коллектив подпитывающих. Авторам часто приходилось наблюдать ситуации, когда руководитель хора стоит на своем, даже не пытаясь услышать, что говорит собеседник – артист хора, концертмейстер, дирижер оркестра, с которым вдруг пришлось работать... Диалог таких людей часто похож на разговор глухого с немым – каждый свято уверен в своей правоте! А тем временем напряжение увеличивается, поскольку никто не считает нужным проанализировать,

что же явилось причиной конфликта. Если бы каждая конфликтующая сторона могла правильно оценить ситуацию, хотя бы частично признать свою вину, то конфликт можно было бы смягчить или вообще избежать! Если этого не делать – проблемы в хоре начинают возникать по любому поводу. **Поэтому руководителям следует помнить, «погода в хоре» зависит прежде всего от них самих!** Каждый раз, когда в коллективе возникает ситуация, грозящая конфликтом, постарайтесь в ней разобраться. Попробуйте поставить себя на место вашего певца, понять его позицию. Может быть, стоит с чем-то согласиться и в чем-то уступить?

Первое важное условие. Если конфликт состоялся, его следует если не погасить, то перевести в менее бурную фазу – и ни в коем случае не дать ему разрастись и перейти в фазу еще большего конфликта! Уступка – это лучший способ максимально понизить напряжение и открыть пути к восстановлению мира. *«Лучше уступить в конфликте, но в итоге выиграть в итоговой фазе»*, – советуют многие специалисты по коллективной психологии, и с ними сложно не согласиться.

Второе важное условие – вести диалог, а не монолог. Как только вы перестаете слушать партнера, а он перестает слушать вас, разговор превращается в поток упреков и жалоб, иногда с полным набором аксессуаров: истерики с визгом, слезами, соплями, некрасивыми обмороками и прочими безобразными сценами... Чтобы этого не произошло, постарайтесь услышать другого человека и говорить с ним тактично и спокойно, понизив голос.

Важный совет – ни в коем случае не создавайте в хоре коалиций! Чем больше людей втянуто в конфликт, тем труднее вам будет заключить в хоре мир и тем дольше будут тянуться отголоски этого конфликта. Самый оптимальный вариант выхода из него – стол переговоров! Возможно, даже накрытый. Совместное решение проблемы превращает людей из оппонентов в союзников, выстраивая доверительные и уважительные отношения. Открытый диалог – это и ключ, и путь к пониманию проблемы и, в конечном счете, к примирению. Он означает доверие друг к другу, а доверяющие друг другу люди, как правило, не конфликтуют.

Еще один важный совет – необходимо научиться замещать плохое хорошим. Обычно мы думаем о проблеме, которая еще не возникла и, может быть, никогда и не возникнет, а мы уже заранее проживаем ее и, таким образом, вгоняем себя в стресс. Лучше всего не муссировать ситуацию, а переключиться на более приятные мысли, сказав самому себе голосом Скарлетт О'Хара: «Об этом я подумаю завтра». Да-да, в нашем с вами хоровом случае всегда нужно делать ставку на сохранение внутренней гармонии! Потому что, когда есть внутренняя гармония, конфликтовать просто не хочется. Поклонники Антона Павловича Чехова приписывают ему вот это интересное высказывание: *«Один из самых полезных жизненных навыков – это умение быстро забывать все плохое: не заикливаться на неприятностях, не жить обидами, не упиваться раздражением, не таить злобу. Не стоит тащить разный хлам в свою душу»*. Признаться честно, мы не нашли ни одного источника, подтверждающего чеховское авторство этой интересной фразы, но, согласитесь, очень похоже. Да и поспорить с ней не так просто.

Научиться управлять своими эмоциями и мыслями можно. Просто учитесь быть позитивными, находите в жизни как можно больше положительного. Это первое и основное правило дирижера хора. Второе правило: живите здесь и сейчас! Ведь то, что было, уже не вернешь, а то, что будет, еще не случилось, поэтому реагируйте только на то, что существует сегодня! ВНИМАНИЕ! Мы не имеем в виду стратегические ситуации, которые нужно просчитывать заранее, а говорим только про эмоциональный фон. Очень важно заполнить пустоту в жизни, тогда времени на переживания просто не останется. А еще нужно избегать по отношению к себе каких-то отрицательных слов, вроде «невезучий», «несчастливый», «ненужный», а наоборот, всячески поднимать свою самооценку.

Чтобы закончить этот раздел на позитиве. На авторских семинарах, практикумах и консультациях мы обычно советуем всем пришедшим быть терпимее к окружающим. **Помните,**

что все люди разные и имеют право быть такими, какие они есть. Никто не любит, когда его перекрикивают, ругают, критикуют... Все хотят счастья и любви! Поэтому не стоит быть категоричным в суждениях, постоянно отстаивая свою правоту руководителя и тем самым, создавая в хоре конфликтные ситуации.

Решите, чего вы действительно хотите – быть удачливым востребованным хоровым дирижером с собственным преданным вам коллективом или быть всегда и во всем правым?

Шутка в тему

Известный Хоровой Дирижер в подражании Г. Остеру:

Не обижайтесь на того, кто нотами вас бьет,
И не ленитесь каждый раз его благодарить
За то, что, не жалея сил, он нотами вас бьет,
А мог бы запросто схватить подставку иль пюпитр.

«Единство» или «Путешествие»?

У каждого артиста хора есть свое личное представление о том, какими должны быть отношения с теми, кто поет рядом или в соседней партии. Однако, согласно наблюдениям «психологов хора» (в западных школах попадаются такие), на самом деле существуют лишь две общераспространенные концепции об отношениях певцов внутри коллектива.

Одна из них – утопическое представление о хоре как об абсолютном единстве некоторого множества людей, о ней мы упомянули выше. Другая основана на идее «совместного путешествия» по волнам хоровой жизни людей совершенно разных. Обе концепции, согласно исследованию психологов из Миланской консерватории «Giuseppe Verdi», совершенно по-разному влияют на отношения в хоровом коллективе, в особенности, когда между певцами любительского хора возникают конфликты. Немногочисленные исследования показали, что идеализация отношений в хоре на самом деле ухудшает партнерство, в отличие от идеи «совместного путешествия», то есть когда сосед по хоровой партии рассматривается исключительно как попутчик по дороге музыкальной жизни.

Клаудио Сарачено, Частная консерватория «Modus», США:

«Наши психологи попросили испытуемых из разных хоровых коллективов шата Флорида заполнить опросники для определения их концепции отношений в хоре: «единство» или «путешествие». Затем добровольцы должны были ответить на вопросы о возможных конфликтах с партнерами по хоровой партии и певческому коллективу в целом, и в конце дать общую оценку своим отношениям в хоре. Выяснилось, что когда сторонники концепции «единства» вспоминали о конфликтах, это заставляло их выставлять низкие оценки своим отношениям внутри хора. У «путешественников» же такие воспоминания не вызывали изменений в оценках. Дирижеры, делайте выводы!»

Отсюда вывод. Психологи от хорового дела рекомендуют не идеализировать отношения внутри хора, а рассматривать их как совместное путешествие большой группы людей, которые решили творить вместе и преодолевать все возникающие трудности с удовольствием и полагаясь друг на друга.

Право на ошибку. Точнее – его отсутствие...

*Человек построил Дом.
Дом стоит с большим трудом.
Рената Муха*

То, что право на ошибку имеет каждый, еще одна из банальных аксиом, которыми изобилует эта книга. Да, каждый. Единственная ошибка, на которую у вас нет права, это бросить свой хор на произвол судьбы, если вы уже успели его создать и встали во главе!

ВНИМАНИЕ! Давайте примем за точку отсчета в создании хора не объявление о наборе певцов, а ситуацию «взял с этими людьми первый аккорд». Все. Считайте, что это крик новорожденного! С того момента, как разнородная группа людей взяла по мановению вашей талантливой руки первый аккорд, это уже не разнородная группа людей. Это – ВАШ хор, ВАШЕ детище в самом начале своего развития. В христианской культуре это близко к понятию Крест, который вам придется нести не один год. В других культурах это имеет свои названия при сохранении той же самой идеи. Поэтому постарайтесь понять, что ваш хор – это ваш Персональный Крест, который вы взяли САМИ, без принуждения и по собственной воле. И обратный ход в этой истории для вас уже не предусмотрен – ибо за вами теперь стоят люди, которые поверили ЛИЧНО ВАМ. Способны ли вы предать это коллективное доверие? Авторы верят, что нет, хотя уже повидали всякое. Да, будут искушения на пути – они могут быть связаны и с помещением, и с финансированием, и с самочувствием, и с личными взаимоотношениями, и с настроением... Список этот огромен и безрадостен. Радостна только ваша вера в то, что все это преодолеваемо и перспективно – ведь люди, которые сплотились вокруг вас, так же в этом заинтересованы и, поверьте, готовы помочь вам удержать штурвал. В этом отношении силу созданного вами коллектива не стоит недооценивать.

ВНИМАНИЕ! Пожалуйста, не забывайте о том, что если вы по каким-то причинам покидаете созданный вами хор без передачи его преемнику, он, скорее всего, развалится, умрет. И на его месте на несколько лет вперед будет то, что сравнимо с понятием «выжженная земля» – хора здесь может не быть еще долгое время. Доверие, как нервные клетки: практически не восстанавливается.

Пример в тему

Руководительница одного московского любительского хора, созданного не без участия и не без помощи авторов этой книги в одном из московских гуманитарных вузов, слишком поздно нам сообщила: «Ну, у меня эта... учеба, я сейчас в гнесинке на заочном, ну и эта... как ее... работа, так что я хор пока типа закрыла. Почему никому не передала? А кто пойдет за копейки работать?».

Все правильно, работать за копейки в чужой коллектив не пойдут. За копейки лучше создадут свой собственный хор! Сейчас, на момент написания этой книги, в упомянутом вузе образовалась как раз та самая «выжженная земля» – и ректорат, и студенты, и преподаватели разочарованы в самой идее хора в данном учебном заведении, они просто **не верят в хор!** Исправима ли ситуация? Бог весть... Авторы надеются, что хотя бы со временем.

Конечно, кто-то из певцов несостоявшегося хора найдет себе другой коллектив, вплоть до церковного, но кто-то, возможно, не запоет больше никогда. Готовы ли вы взять на себя подобную ответственность? Этот вопрос полезно иногда задавать самому себе. Безусловно, читатель в полном праве не верить в мистичность и особое предназначение хорового дела, но

авторы этой книги предлагают вам не мистику, а статистику: **история музыки пока не знает случая, когда за брошенный хор его руководителю не пришлось бы заплатить**. Пессимизму в этой книге не место, но, поверьте, порой это были страшные цены. Вы можете сами предложить этому объяснение – любое, на ваш выбор, самое разумное. Авторы же просто пытаются предостеречь вас от неосторожного шага. Уникальный дирижер Сергей Владимирович Строкин (ныне – монах Киприан) как-то высказался: *«Оставить свой коллектив ты можешь только по одной уважительной причине – если ты умер!»*. Конечно же, маэстро утрировал, но весомая доля истины в этих словах присутствует. И если нет возможности остаться со своим хором, нужно обязательно воспитать преемника. Вопреки расхожим мнениям, это возможно. Как тут не вспомнить слова дирижера и педагога Бориса Владимировича Баранова, которому посвящена эта книга: *«Есть на свете такое, за что стоит бороться до конца. Например – твой хор»*.

Все это мы рассказали вам к тому, чтобы напомнить еще раз: прежде, чем создать хор, подумайте о судьбоносности этого решения!

Прежде, чем создать хор, подумайте о судьбоносности этого решения

Территория хора

Жизненное пространство и материальная база

Никуда не деться от того, что материальная база является основой бесперебойной работы любого хора. Давайте попробуем собрать воедино основные элементы этого казенного понятия. Идеальным комплектом принято считать:

- помещение для общехоровых репетиций;
- помещение для разводных репетиций (хотя бы одно);
- музыкальные инструменты в каждом помещении (фортепиано – обычное или цифровое, иногда электронный синтезатор);
- нотная библиотека;
- концертные костюмы, концертные папки и место для их хранения;
- стулья в достаточном количестве или специальные скамейки.

Авторы понимают, что в этом месте читателю хочется выдохнуть. Однако, это еще не все. Дальше последует не менее внушительный по содержанию список, именуемый в чопорных официальных пособиях «Дополнительные элементы материальной базы». В него входит:

- офис или кабинет для руководства;

* Ну и, конечно же, хорошо иметь возможность оперативного копирования на стороне, если речь идет о большом количестве нотного материала – а вдруг ваш хор со временем захочет исполнить целую оперу!

- копирувальная машина или многофункциональное устройство (смешная аббревиатура МФУ, включающая в себя принтер, сканер, факс, копир) для размножения нотного материала*;

- оргтехника для делопроизводства (компьютер, подключенный к Интернету, принтер, сканер, факс или то же МФУ);

- средства связи (городской телефон и подключение к Интернету).

Понятно, что в большинстве случаев все вышеописанное – желанная утопия. В реальности хору сначала, дай Бог, чтобы предоставили одно-два помещения, где и репетиции, и библиотека, и костюмерная, и место, где чай попить... Но, по мере развития хора, можно постепенно ставить вопрос и о расширении его жилплощади. Согласны, это непросто. Но и не за пределами возможного. К этому, поверьте, стоит стремиться. Поэтому давайте вместе разберем некоторые элементы материальной базы хорового коллектива.

Помещения для общехоровых и разводных репетиций

Размер имеет значение

Помещение для занятий хора должно отвечать целому ряду требований. Например, его размеры должны соответствовать численному составу коллектива – если набиться в комнату, словно килька в банку, репетиции не получится. Во-первых, не будет звука – хор просто перегрузит помещение. Во-вторых, многим будет элементарно не видно дирижера. В-третьих, тесно и неудобно. И, наконец, в-четвертых – душно.

Аксиома из классических пособий

Если в комнате достаточно воздуха, то артисты хора на протяжении всей репетиции сохраняют полную работоспособность.

Недостаточность воздуха (хотя, если точнее – его «спертость», сиречь недостаточность кислорода) приводит к снижению тонуса, вялости и потере восприятия у певцов. Нужны ли вам столь «продуктивные» репетиции?

С другой стороны комната, предназначенная для занятий хора, не должна быть и слишком большой.

ВНИМАНИЕ! Сразу оговорим: спортивный зал исключается полностью! В его акустике хорошо играть в волейбол и прыгать через «козла», но петь хором там решительно невозможно. Слишком большое помещение сразу испортит вам хоровую звучность – ваши певцы плохо слышат себя и друг друга, излишняя гулкость затрудняет звуковой контроль. Очень жаль, что чаще всего выбирать не приходится – репетировать вынуждены там, где дают. Но среди Мастеров Хора бытует мнение, что после репетиций в больших помещениях звук у хора излишне «кудрявится» и приходится тратить много времени, чтобы это исправить.

Комфорт как поддержка качества

Чтобы и хору, и вам было комфортно, в репетиционной комнате следует поддерживать благоприятную для занятий температуру – 22 градуса по Цельсию вполне подойдет. Кроме того, жизненное пространство хора должно иметь хорошее освещение и содержаться в чистоте. По поводу освещенности следует добавить, что при работе с нотами свет должен либо падать слева, либо равномерно заливать всю комнату. Про вентиляцию мы уже сказали.

«Звуки Му...»

Случилось Обыкновенное Чудо – вам предложили самим выбрать помещение для работы вашего хора! Размеры, освещение, вентиляция, температура... Все, вроде бы, в норме. Но чего-

то вроде бы не хватает. На что же еще обратить внимание? Как вы сказали? Правильно! На акустические свойства. Прежде всего, ваше помещение должно быть хорошо изолировано от проникновения в него различных шумов. Речь идет не о проезжающих мимо трамваях, троллейбусах и сигналах автомашин, они-то как раз не мешают, а наоборот, иногда даже разнообразят хоровые будни. Совершенно недопустимо, когда в комнату, где идет репетиция хора, доносятся звуки оркестра, занимающегося вблизи, сильные шумы от ремонта этажом выше или находящейся рядом стройки (хоть это и временное явление с обязательной просьбой извинений за временные неудобства). В таких «антисанитарных» условиях совершенно невозможна музыкально-слуховая настройка.

В самой же комнате должна быть такая акустика, которая не искажала бы звучания хора и позволяла руководителю слышать все положительные стороны хоровой звучности и ее недостатки – не стесняйтесь, походите по предложенной комнате, пощелкайте пальцами, хлопните в ладоши, топните

* Не вздумайте отказаться, а то есть риск, что больше вообще ничего не получите.

ногой, покричите, попойте... Вам сразу станет все понятно. Подходящей считается несколько приглушенная акустика репетиционного помещения. Ее здесь нет? Не страшно*. Откроем маленький секрет: **чтобы приглушить чрезмерную**

гулкость любой комнаты, можно завесить ее углы плотным драпировочным материалом. Тащите все, что найдется в доме, пустите по хору клич! Правда, следует сказать, что у этого метода есть один несущественный недостаток – любой драпировочный материал невольно становится пассивным пылесборником. Так что обратите внимание на его очистку, хотя бы один раз в месяц.

Комната, в которой занимается часть хора при разводных репетициях (например – по партиям), может быть меньше по размерам, чем общехоровая, но требования, что мы здесь перечислили, должны быть соблюдены.

Эргономика хора

На самом деле под этим солидным термином понимается оборудование полученной вами репетиционной комнаты. В ней должно находиться достаточно мебели, прежде всего стульев. Можно раскладных из ИКЕИ – они дешевые и вполне долговечные, у них прямая, неизогнутая спинка, а после репетиции их легко сложить и разместить где-нибудь в углу.

ВНИМАНИЕ! Скамейки, банкетки, табуретки и мягкие кресла вам не подойдут. Они на корню губят правильную певческую посадку. На первых порах можно собрать нужное количество разнокалиберных стульев из тех мест, где они уже не нужны, ну а постепенно перейти на те же «икеевские» – этот хозяйственный совет в свое время был успешно опробован авторами, так что рекомендуем, не считайте за рекламу.

Помимо стульев в комнате необходимо иметь:

- музыкальный инструмент: пианино (если повезет – рояль), цифровое фортепиано или электронный синтезатор;
- дирижерский пульт или поупитр – продается в любом музыкальном магазине и стоит вполне в пределах возможного;
- шкаф, где можно было бы хранить ноты и учебные пособия (это в случае отсутствия специального помещения под библиотеку) – можно использовать составные полки из той же ИКЕИ, дешево, практично и удобно. ☺

Полезно иметь дирижерскую подставку, которая помогает контакту руководителя с хором, но чаще всего этот аксессуар входит в категорию «безумная роскошь». Хотя, скажем вам по секрету, любой «дядя Вася из близлежащей столярной мастерской» в состоянии сколотить вам что-то подобное, при этом дорого не взяв...

Музыкальный инструмент, с которым работает хор, должен быть всегда хорошо настроен и исправен. С цифровыми фортепиано проблема настройки и соответственно ее оплаты отпадает сама собой – там просто нечему расстраиваться.

Часто вновь созданному хору приходится делить репетиционные помещения с другими творческими (и, увы, не только) коллективами – КВНОм, театром, секцией у-шу, клубом армреслинга, кружком художественной выпечки и т.п. Ничего плохого в этом нет – нужно только согласовать расписание репетиций и график уборки, если для данного помещения не предусмотрены специально обученные люди в виде бригады уборщиц. Однако, в интересах хора, отсутствие на стенах ярких плакатов, баннеров, наглядных пособий и идиотских лозунгов. Они невольно будут отвлекать ваших певцов от работы и рассеивать внимание.

Хорошо, если будут учтены ваши пожелания к окраске стен репетиционных помещений. Психологи и эргономы (или как? Эргономисты? Еще лучше!) полагают, что наиболее подходящий для репетиций цвет – светло-голубой. Считается, что он помогает снять напряжение и сконцентрировать внимание. Поверим на слово. Стало быть, драпировочный материал для обивки углов, о котором мы уже упомянули, должен быть спокойных матовых тонов – бабушкины цыганские шали и коврики с оленями будут неуместны.

Нотная библиотека

*Да я такие сумки с нотами на хор таскаю –
на Привозе лошади оборачиваются!
Из баек Одесской консерватории*

Роскошно, если под библиотеку хора вам отвели отдельное небольшое помещение со шкафами, письменным столом и другими прелестями. Но, опыт авторов подсказывает – обычно так не бывает. Чаще всего библиотеку размещают в шкафах одного из репетиционных помещений или в офисе хора, если таковой имеется (полки из той же ИКЕА вполне подойдут).

Уважающий себя хоровой коллектив должен располагать таким количеством хоровых партитур, чтобы их хватало на весь состав. Вам следует добиваться, чтобы у каждого был полный комплект нот, необходимых для репетиции. Ну хорошо, в крайнем случае, чтобы в каждую партитуру смотрело не более двух певцов.

Авторская рекомендация

Одна из наиболее удобных форм – сканирование нотного материала с последующим выводом на лазерный принтер в нужном количестве экземпляров. Тут главное, чтобы не было перебоев с бумагой и заправкой картриджей. Промежуточный продукт этой операции – графически файлы – следует сохранять для последующего использования или размещения в электронной библиотеке хора. Это удобно, практично и современно. Если не жалко, то можно присылать сюда: <http://notes.tarakanov.net> ☺

Действительно, сейчас все больше коллективов пользуются электронной библиотекой: ноты в отсканированном виде размещаются на сайте хора в графических форматах, певцы сами скачивают нужные произведения и распечатывают их (для себя и, при необходимости, «для того парня») или закачивают в планшетные компьютеры, которые вполне успешно заменяют нотные папки и все больше входят в моду в хоровой среде. Оптимальный формат хранения электронных копий – PDF с разрешением 200-300 dpi, реже – в форматах нотных редакторов, но их в планшетник не закачаешь. Пожалуйста, не забывайте, что на дворе XXI век и далеко

не все стандарты художественной самодеятельности 50-х – 80-х годов прошлого века сегодня работают – поезд ушел и рельсы разобрали. К счастью это или к сожалению, мы с вами обсудим как-нибудь потом, если будет время. Библиотеку следует систематически пополнять с учетом перспектив хора. Делать это в электронном виде и практичней, и интересней.

Одной из основных проблем каждого хора можно назвать проблему распечатки нотного материала. При организации нового хорового коллектива необходимо как можно скорее предусмотреть возможность оперативного копирования. Это может быть типографская служба организации-учредителя. Некоторые учредители предоставляют своим хоровым коллективам «бэушные» копировальные машины во временное или постоянное пользование. Поверьте авторам, от этого тоже не стоит отказываться, такая техника обычно «скрипит, но едет», и это всегда лучше, чем никакая.

Концертные костюмы

И вновь авторы не откроют Америки, если сообщат читателю, что единая форма и красота концертных костюмов способствует успеху выступления. Костюмные решения могут быть самыми разнообразными – ограничения опять же в вашей фантазии и финансовых возможностях хора.

Что делать, если финансовых возможностей пока (!) нет? Здесь вашим союзником становится неувядающая классика – белый верх, черный низ. Для женского состава – белая блузка, черная длинная юбка, желательна, как это иногда называют, в пол. Для мужского – белая рубашка, черные брюки. Такая черно-белая гамма смотрится на сцене строго, стильно и вполне презентабельно.

Дополнительные элементы материальной базы

Если выражаться точно, то роскошь, именуемая в хороведении «Дополнительные элементы материальной базы» призвана способствовать нормальной жизнедеятельности хорового коллектива – так указано в большинстве пособий на нашу с вами тему.

Не лишним для любого хора будет наличие собственного офиса – помещения для обеспечения административной и представительской деятельности коллектива. Иногда в качестве офиса можно использовать одно из помещений для разовых репетиций или, например, библиотеку. Офис должен быть оборудован рабочими местами прежде всего для вас (руководителя) и директора (менеджера). Под рабочими местами в нашем с вами случае понимается, как минимум, стол со стулом. Если позволяют финансовые и прочие условия, то

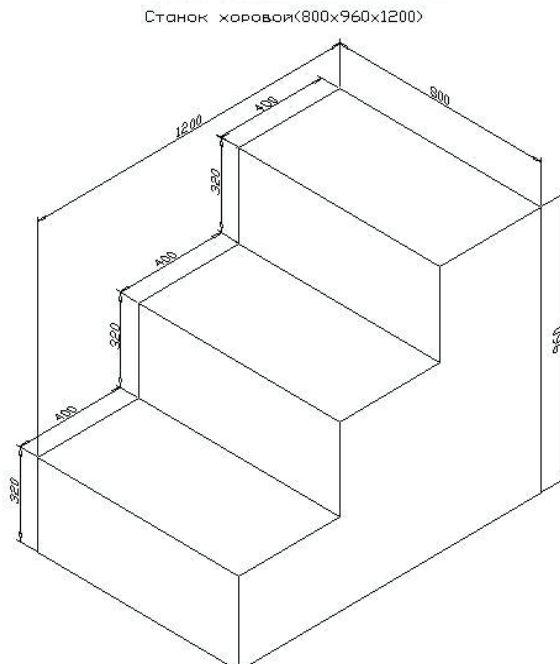
рабочие места следует оснастить оргтехникой (копир или МФУ) и средствами связи (компьютер, телефон, факс, Интернет и т.п.). Некоторые коллективы ограничиваются телефоном и компьютером с Интернетом, а в остальном пользуются оборудованием своего учредителя, например, университета. Также необходима мебель для проведения переговоров и оперативных совещаний – стол и стулья*.

Станки – не только для завода

Многие руководители и менеджеры часто упускают такой важный элемент, как сценические станки для расстановки хора. Хорошо, если они представлены на концертных территориях,

где коллективу придется выступать. Обычно, то есть в большинстве случаев, они там есть – скрипучие, полуразваливающиеся, закупленные еще в восьмидесятих годах прошлого века. И не замененные только потому, что в «лихие девяностые» это добро уже практически не выпускали, а в нулевые на рынок пришли респектабельные западные фирмы, которые предлагают подобные конструкции нового поколения от 1000 евро за погонный метр. Итак, как выражаются в любимой авторами Одесской консерватории: «Станки для хора в наших залах таки иногда немножко есть». И это хорошо. А если нет? В смысле – «нету»? Ну не имеют места быть! Вот, например, есть ли станки в зале того славного учреждения, где базируется лично ваш хор? Конечно же, на это можно ответить: «Не страшно, встанем на стулья, банкетки и лавочки из расположенного этажом ниже спортивного зала». Можно. Многие так и делают. Но есть способ лучше!

Почему-то мало кто из руководителей задумывается о том, что рабочие, компактные, легкие и при этом вполне транспортабельные станки для хора можно сделать из фанеры фактически силами самого хора (точнее, наиболее «рукастых» его артистов) или уже упомянутого выше «дяди Васи из столярной мастерской». Не говоря уже о том, что учредителю хора (тому же университету, например) будет гораздо дешевле для начала заказать именно такой набор. Для этой цели авторы дарят вам чертеж, разработанный тенором Академического большого хора РГГУ Иваном Кулагиным. Его нужно просто предоставить изготовителю и указать количество комплектов в зависимости от численности вашего хора. Авторы рекомендуют заказывать на 2-3 комплекта больше – «на вырост». Поверьте – хуже не будет!



Ступеньки рекомендуется делать из фанеры 12 мм толщиной, либо из материалов, не уступающих ей по прочности.

Конструкцию остова можно изготовить:

1. Деревянную: из бруска сечением не менее 50x50 мм²
2. Металлическую: из стального металлопроката, уголок не менее 35x35 мм, квадратная труба не менее 25x25 мм или из алюминиевого профиля.

Планирование и прогнозирование

Тоже весьма полезное направление в жизни хора, ибо без здоровых наполеоновских творческих планов хоровое искусство чаще всего хиреет и начинает давать сбои. Здесь вашим первым союзником будет документ, называемый современными экономистами план-прогноз.

План-прогноз работы хора можно составлять стратегически (на целый год) и тактически – по полугодиям: на осенне-зимний и на весенне-летний периоды (хотя, летом принято распускать хор на каникулы, но бывают разные случаи). План-прогноз должен охватывать все разделы жизни вашего коллектива:

- концертно-исполнительскую деятельность;
- фестивали-ассамблеи-конкурсы (организация и/или участие);
- гастрольные поездки и выездные мероприятия;
- участие в различных музыкальных проектах;
- творческое сотрудничество с другими хоровыми коллективами или оркестрами.

Особое внимание следует уделять мероприятиям, связанным с подготовкой к гастролям за рубеж (оформление документов, организация визовой поддержки, приобретение билетов и т.п.).

План-прогноз обычно состоит из нескольких разделов.

В первый раздел должны быть включены такие мероприятия, как пополнение хора новыми участниками (это при необходимости), проведение общих собраний коллектива, разрешение тех или иных вопросов, связанных с материальной базой, финансированием, отчеты администрации перед учредителями хора...

Второй раздел содержит перечень всех произведений, над которыми будет работать ваш хоровой коллектив. Репертуарный план надо строить с учетом его концертных выступлений и участия в различных интересных музыкальных проектах. В нем должно быть указано, какие произведения будут разучиваться вновь и какие из ранее исполнявшихся восстанавливаться.

Третий раздел охватывает концертную деятельность. В нем надо заранее наметить концертные мероприятия, в которых будет принимать участие хор, предусмотреть отчетные выступления (например, перед ректоратом вашего университета) и определить общее количество выступлений на планируемый период времени.

В план-прогноз целесообразно также включать вопросы экономики вашего хорового коллектива: необходимые средства, поступающие средства, их распределение, вложение, возврат и т.д. Здесь вам придется либо привлечь к работе экономиста (лучше, если из состава хора), либо... стать экономистом самому.

Анекдот в тему – бородатый, но вечнозеленый

Одесская консерватория, первый курс дирхора, идет экзамен по основам экономической теории. На задней парте шепчутся два студента.

– Моня, тут в билете написано «Карл Маркс», таки шо это такое?

– Изя, не делай мне смешно, шоб я так жил, как ты не знаешь, это был то ли техник, то ли экономист...

– О, так это же как наша тетя Сара!

– Ша, Изя! Тетя Сара – старший экономист.

План работы и другие документы, ведущиеся в хоре (база данных личного состава, общий журнал посещаемости, если надо – протоколы заседаний...) являются материалами,

важность которых не стоит недооценивать. Именно они позволят вам обобщать имеющийся опыт и находить правильное решение вопросов, связанных с дальнейшей работой вашего замечательного коллектива.

Плоды просвещения, или Хор в действии

«Мы сами композиторы!..».

Или как не бояться самому писать хоровую музыку

Маленькое предисловие от соавтора

Ложное утверждение «...выдающиеся композиторы – никудашные дирижеры, и наоборот, отличные исполнители не умеют писать музыку» является утешением как плохих дирижеров, так и плохих композиторов.

Композитор Антон Федоров безапелляционно заявил мне, что для написания этого немаловажного раздела нашей книги ему в обязательном порядке нужно посетить Италию – проконсультироваться по ряду вопросов у дирижера и композитора Джулиано Виченци, руководителя знаменитого полифонического хора «Джузеппе Верди», мол, нам ли скупиться на источники, если затеяли такую книгу. На мой естественный вопрос «А я-то тут при чем??», – соавтор ответил директивно и ничтоже сумняшеся:

– А ты, Тараканов, будешь переводить. На итальянский! – Потом подумал, почесал длинный нос и добавил: – Ну, и с итальянского, конечно, тоже...

Вот это еще новость, подумал я, но... Но. В общем, пришлось ехать, консультироваться, спорить, и переводить, переводить, переводить туда и обратно все эти витиеватые диалоги двух талантливых людей, гениев моей жизни, шоб они мне были здоровы!.. Порой до дрожи, до посинения!

В последний день перед отъездом в легендарной для меня миланской пиццерии «*Il forno antico*» маэстро Виченци познакомил меня и Антона с одной Популярной Итальянской Певицей – эстрадной, как выяснилось. На вид ей было года двадцать три, не по-итальянски пухленькая и весьма не дурна собой.

В завязавшейся беседе Джулиано рассказал о стремительной вокальной карьере нашей новой знакомой. Из рассказа следовало, что несколько лет назад в одном из миланских ресторанов споткнувшийся о чью-то ногу официант совершенно не нарочно вывалил ей на голову тарелку горячих спагетти с соусом фунги е панна. Будущая знаменитость так возопила местным колоритным матом, что сидящий за соседним столиком известный импресарио из Сан-Ремо воскликнул: «О-о-о!!! Ке бельканто, синьора-а!!!». Что с некоторой натяжкой можно перевести как «Ну и глотка у этой тетки!». Обтерев будущую звезду салфетками, смоченными стоящей у нее же на столе минеральной водой, он тут же предложил горластой девице экспресс-учебу и контракт. Результат этой случайной ресторанной встречи – стабильно первые места в чартах давно уже никому в мире не интересной итальянской эстрады с ее извечным «...о миа преферита, аморе, дольче вита», воспетым еще незабвенным Петраркой.

Узнав в ходе нашей непринужденной болтовни, что Антон «немножко композитор», дива выразила легкое разочарование – тем, что его музыкальная карьера развивалась не так молниеносно, как у нее. Но для поддержания беседы поинтересовалась, а сложно ли сочинять музыку?

– А чего сложного-то, когда диктуют? – Антон двусмысленно процитировал Ахматову, вальяжно развалившись на мощном деревянном стуле.

– Мамма миа-а-а!! – ошарашено возопила эстрадная примадонна и громко ударила вилок по тарелке. Посетители заведения испуганно обернулись в нашу сторону. Надо было отдать должное – голос у нее был сильный, тембристый, ей бы в оперу и, кто знает, не получит ли человечество еще одну Гулегину.

От такого спонтанного энтузиазма и только что выпитого мартини с водкой по знаменитому рецепту Джеймса Бонда («смешать, но не взбалтывать?») Антон как-то сразу зарумянился, раскрепостился и, видимо, решил добить новоявленную собеседницу гигантизмом мирового композиторского размаха – он принялся объяснять ей тут же, на салфетке, правила голосоведения в классической гармонии.

Я обреченно переводил.

Примадонна же после каждого нового гармонического приема, изображенного Антоном, натурально закатывала глаза, била себя крупными ладонями по пышным бедрам, обтянутым джинсами с дырками на коленях, и восклицала высокочастотно:

– Мамма миа-а-а!!

– Это – доминантсептаккорд! – весомо сообщал Антон, рисуя на салфетке подобие нотного стана.

– Мамма миа-а-а!!

– А это – тоническое трезвучие.

– Мамма миа-а-а!!

– И разрешается доминантсептаккорд непременно в тонику, например, как раз вот в это трезвучие!

– Мамма миа-а-а!!

Я боялся предположить, что наша поп-идiotка, занимая первые места в местных хит-парадах, впервые столкнулась с нотной грамотой, не говоря уже об основах сольфеджио. Это казалось настолько невероятным, что, похоже, так оно и было.

Антон испещрял салфетку нотными знаками, салфетка мученически рвалась и расплзлась синими неприличного вида кляксами под его гелиевой авторучкой, от чего он периодически матерился, а мне приходилось тормозить себя в переводе – не ровен час машинально выдал бы еще и «про маму», с меня станется.

– Смотри, вот это – традиции русского церковного обихода. – Под кривой гомофонно-гармонической последовательностью Антон также криво вывел: «А-а-а-ми-инь».

Собеседница замерла с полуоткрытым ртом и с таким изумлением на лице, будто стоящая на столе баночка с тертым пармезаном неожиданно запела голосом покойного Лучано Паваротти. Пожалуй, впервые за всю эту странную дискуссию она не прокомментировала Антонову речь своим раскатистым воплем.

–...тоника – субдоминанта – доминанта – тоника! – Торжествующе объявил Антон. – Видишь?

Жизнеутверждающая последовательность, подумал я, не отрываясь от перевода. Очень «изячно», деваться некуда. Тем более что наша птичка певчая похоже «повисла», как «повисает» компьютер, терзаемый слоноподобным «Касперским». Антон в эти минуты был достоин обожания.

– А это – доминантсептаккорд в широком расположении, чтобы среднестатистическому хору было комфортно. Поняла?

– Мамма миа-а-а!! – вновь прорвало итальянскую эстрадную диву. – Мамма миа-а-а-а!! Мамма миа! Мамма миа! – вдруг зачастила она, захлопав руками по бедрам, словно наседка крыльями. – Мадонна Санта, ке белло! О мио импресарио! ма ке фортуна-инконтро!..

– Смотри-ка, – искренне удивился Антон, повернувшись ко мне. – Она сменила репертуар!

Слава Богу, у меня хватило ума не перевести это замечание в обратную сторону. Антон быстро вернулся в исходную тему:

– ...а сейчас мы разрешим его в тонику тоже в широком расположении

– да так, что все голоса в хоре просто кайф поймут, вот смотри...

– Ваша пицца, господа, – перебил его монолог подошедший официант с внешностью молодого завкафедрой провинциальной консерватории.

– О-о-о!!! Мамма-а миа-а-а-а-а!!... – певица вцепилась в благословленную Антоном салфетку, словно в автограф группы «Битлз», неизвестно как оказавшийся в этой пиццерии, и с поразительной скоростью запихала ее куда-то в район декольте.

Я смотрел на все это не мигая, пытаясь совладать с ощущением какой-то непонятной сюжетности происходящего.

Антон нехотя прервал свой увлекательный мастер-класс, ибо итальянская пицца «Времена года» из настоящей дровяной печи требует особого к себе отношения.

Борис Тараканов,
Милан, 2013 г.

*Автор не отвечает за свою музыку,
музыка отвечает за автора.
композитор Михаил Марутаев*

Великая русская поэтесса Анна Андреевна Ахматова на вопрос о том, трудно ли писать стихи, улыбнувшись, сказала: «Что же тут трудного, когда диктуют!». И была права.

От многих мастеров все мы слышали, что техника – это не главное. Да. Техника не главное. Но только когда она уже есть! Сильный композитор может позволить себе нарушить правила гармонии для решения художественной задачи – то септиму вверх двинет, то все голоса пустит в одну сторону, словно табун лошадей, да еще с параллельными квинтами и октавами, то разрешит аккорд так причудливо, что не опишешь это ни в одном учебнике теории. Поразмыслив, авторы

Техника не главное. Но только когда она уже есть!

пришли к неоригинальному выводу. Поскольку музыка первична, а теория вторична, мы имеем отнюдь не композиторские нарушения, но классическую неполноту теории. Все просто:

если композитор беспомощный, получится гадость. Ежели умелый, то теоретики лет через пятьдесят будут ломать голову над тем, как это место объяснить. Природа, как известно, очень щедра. Но и она никогда не дает всего и сразу. Окончательно композитора формируют лишь наблюдательность, собственный опыт и время.

Открыв ноты признанных мастеров, вы с несказанным удивлением обнаружите, что большинство композиторов как минимум дважды на одной странице нарушают что-либо из заданных учебником по гармонии канонов. Но не надо забывать, что делают они это сознательно. Это не ошибки – ошибаются ученики в школах, училищах и консерваториях! И как же разительно отличаются ученические ошибки, элементарное невладение техникой от таких вот нарушений – изысканных продуманных!

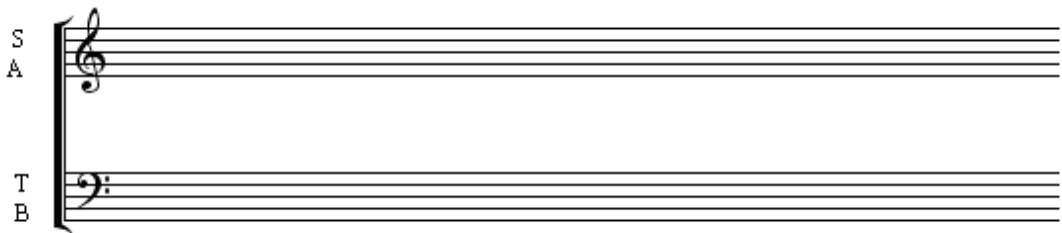
Давайте рассуждать откровенно – коротенько изложить весь курс гармонии и композиции в этой книге у авторов не получится. Да и нет у нас такой задачи. Но напомнить основные правила формирования аккордов и голосоведения – задача вполне подъемная даже в рамках этой веселой книги. Давайте составим необходимые и достаточные условия для написания благозвучных произведений с полноценной фактурой – этакий «прожиточный минимум», назовем так. Ограничиваться им, конечно же, не следует – это все равно, что жить на хлебе и воде, но все предстоящие вкусы удивительно кулинарного искусства под нарочито скучным названием (это чтобы мало кому досталось, а вы как думали!) «хоровое письмо» вы, дорогой читатель, откроете для себя самостоятельно, авторы в вас верят.

Но об этом позже, а пока вот он:

Прожиточный минимум хорового композитора

Начинать учиться хоровому письму лучше сразу с четырехголосия, не стоит мелочиться. На нотном листе сцепите две линейки прямоугольной акколадой, на верхней нарисуйте скрипичный, а на нижней – басовый ключи. Слева поставьте мистическую аббревиатуру SATB, издревле обозначающую то, что автор собирается создать нечто для группы людей, разбитой на голоса: сопрано, альты, тенора, басы.

Перед нами нотный стан смешанного хора, чем-то напоминающий купе поезда. На верхней полке расположились женщины – сопрано и альты («...Тсс, мне кажется, на четырнадцатой пол-



ке что-то пьют!» © фильм «В джазе только девушки»). Внизу мужики – тенора и басы – режутся в карты.

Простейший в этой жизни аккорд – **трезвучие**. С него и начнем.

В трезвучии, как это понятно из названия самого слова, три ноты. Но голосов-то у нас с вами четыре – с лишним голосом надо что-то делать... что? Вот, опытные товарищи правильно подсказывают: его надо удвоить. Какую ноту будем удваивать? Теперь пойдут правила, запоминайте.

В трезвучии чаще всего удваивается **прима**. Гораздо реже (только если с примой не сла-
дилось) – **квинта**. И лишь в особо оговоренных случаях (таких, как прерванный оборот,
аккорд второй ступени перед кадансом, наконец, шагающий по ступеням трезвучия бас) –
терция.

Правила, в конечном итоге, существуют для того, чтобы их нарушать. Однажды, будучи
уже маститым монстром композиции, вы ощутите смутное чувство, которое вдруг оформится
такими словами: «А фиг вам тут будет прима! Терцию не хотите ли?!». Вдобавок помашете
увесистой дулей и будете абсолютно правы – значит, вы готовы проторить свой путь, преодолевая
сопротивление среды. Но чтобы вы имели моральное право так поступать, правила должны
впитаться в плоть и кровь. Поэтому давайте договоримся – пока мы учимся, **ВСЕ ПРАВИЛА
СОБЛЮДАЮТСЯ НЕУКОСНИТЕЛЬНО**.

Итак, трезвучие с удвоенной примой. В каком голосе удваивать приму? Конечно, в басу!
Этот голос как будто самой природой предназначен, чтобы трубить основной тон. Бас вообще
несколько противопоставляется остальным голосам, но об этом чуть позже.

А с кем удваивать? Да все равно. Ну, вот хотя бы с тенорами. Нарисуем аккорд – аккуратно,
нотку под ноткой, у басов и альтов штили вниз, у теноров и сопрано – вверх. В какой тональности
вы спрашиваете? Как, в какой. В до мажоре, конечно!

Вот он, крепенький, как малосольный огурчик, мажорненький, пупыристый, альты звенят терцией, тенора старательно строят купол, слушают ровное звучание сопрано и все вместе опираются на мощный басовый фундамент...

Такая уж практика сложилась в преподавании гармонии – знаки рисовать лень, и все примеры дают в до мажоре. Даже анекдот есть про студента, который не смог найти субдоминанту к фа мажору. Приятель ему говорит: «Ты что, дурак? Не знаешь, что фа мажор – это и есть субдоминанта?!»

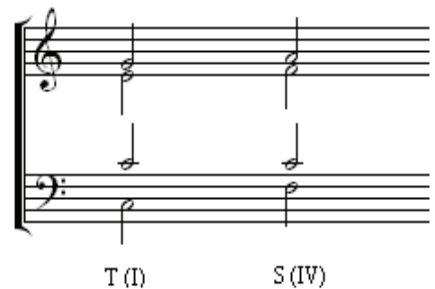


«Тоника с тоником»

Кстати о субдоминанте. Пусть наш аккорд будет тоникой, переведем ее в субдоминанту.
(Случайно написалось – тоником. А это мысль! Мы ведем в субдоминанту тонику, запивая это
дело джином с тоником!). Бас, ясное дело, скачет на IV ступень, женские голоса лениво перевали-
ваются в соседние ноты, а тенор, смотрите, остался на месте. (Принципом экономии движения
нам надо овладеть, чтобы добиться плавного голосоведения – неоправданных скачков быть не
должно. Но до чего же красивы скачки подготовленные!). Прима нового аккорда снова удвоена,
удвоение в альтях и басах.

Такое соединение аккордов, при котором есть голоса, остающиеся на своих местах (в нашем случае – тенор), называется гармоническим.

Раз уж зашла речь о субдоминанте, продолжим наш пример и перейдем в доминанту. Интервал между суб-
доминантой и доминантой – IV и V ступенями – секунда, а при движении на секунду трезвучия гармонически
соединить не удастся – нет общих нот. Соединение аккордов, когда с насыженных мест снимаются все голоса,
называется мелодическим.



Опять тот же принцип экономии движения: перемещаемся в ближайшие ноты нужного нам аккорда. Бас движется на секунду вверх, в основной тон аккорда, а остальные три голоса – вниз. Из этих трех голосов два идут на секунду и один – на терцию.

The image shows a musical score for two staves (treble and bass clefs). It illustrates three chords: T (I), S (IV), and D (V). The bass line moves up by a second (e.g., C to D), while the other three voices move down by a second or third (e.g., G to F, E to D, C to B).

Повторимся, соседние (отстоящие друг от друга на секунду) аккорды соединяются мелодически. Помните, мы говорили о противопоставлении баса остальным голосам? Пожалуйста, как раз тот самый случай. Бас и остальные голоса идут в противоположные стороны: либо бегут друг другу навстречу, либо расходятся, повернувшись спинами, как противники на дуэли.

Мы познакомились с вами с гармоническим и мелодическим соединением аккордов («Алиса, это Пудинг. Пудинг, это Алиса. Унесите Пудинг»). Но не будем оставлять наш пример незаконченным и разрешим доминанту в тонику. Общая нота у аккордов есть – соль у сопрано – поэтому соединение снова гармоническое.

The image shows a musical score for two staves (treble and bass clefs). It illustrates four chords: T (I), S (IV), D (V), and T (I). The bass line moves up by a second (e.g., C to D), while the other three voices move down by a second or third (e.g., G to F, E to D, C to B).

Поиграйте на фортепиано этот пример, пощупайте аккорды и переходы между ними (примеры и задачи лучше решать без инструмента, но по окончании стоит проверить себя). Клиросная братия тут же узнает получившуюся у нас гармоническую последовательность – в церкви ее можно услышать часто, например, со словами «Тебе, Господи» или «А-а-а-минь».

Байка о разрешении аккордов

Иоганн Себастьян Бах любил засыпать под музыку и заставлял играть сына на ночь, а сынок этого не любил... И как-то раз, услышав, что папа-Бах начал мирно посапывать, сын-Бах бросил игру и, не завершив фразы, убежал. Иоганн наш Себастьян ворочался-ворочался, затем вскочил, подбежал к клавесину, яростно взял брошенный аккорд, разрешил его, снова лег в постель и тут же уснул удовлетворенный.

Еще проще соединить наш аккорд с трезвучиями третьей или шестой ступени – у соединяемых аккордов есть две общие ноты, которые трогать и не надо, бас идет в приму, а оставшийся голос смещается на секунду.

I III I VI

Мы прошли по всем ступеням, кроме II и VII.

Со второй ступенью соединение мелодическое. Нарисуем его, а заодно выпишем соединения аккорда с родственными аккордами.

I II I III I IV I V I VI

Неохваченной осталась VII ступень. Но в мажоре на седьмой ступени уменьшенное трезвучие, а это уже, как писали Стругацкие, совсем другая история.

О родственных тональностях

Сами эти понятия – родственные тональности, степени родства – наводят на мысль прикинуть, кто же кем кому является.

Очевидно, доминанта по отношению к тонике – мать, субдоминанта – дочь. Двойная доминанта – бабушка. Встречается и внучка с Жучкой в одном лице – двойная субдоминанта. Хотя этот термин не очень-то принят в музыковедческом кругу.

Параллельная тональность, надо полагать, – муж. У него тоже есть мать, соответственно – свекровь по отношению к тонике.

Занятная картина получается. Вот, например, народная песня «В темном лесе» приобретает неожиданный смысл: попробовали с мужем жить у свекрови, не получилось, вернулись к маме. И так 12 раз – по числу куплетов.

С дьяволенем

С. в темном ле_се в темном ле_се в темном ле_се в темном ле_се за ле_сью за ле_сью

А. в темном ле_се в темном ле_се в темном ле_се в темном ле_се за ле_сью за ле_сью

Т. в темном ле_се в темном ле_се в темном ле_се в темном ле_се за ле_сью за ле_сью

Б. в темном ле_се в темном ле_се в темном ле_се в темном ле_се за ле_сью за ле_сью

некая дама (I), ее мать (V), муж (VI), свекровь (III), VI, V, I, V, I

Вопросы для самопроверки ☺

1. Сколько джина с тоником вы выпили, и в какой момент он закончился?
2. Решите ребус: «МИ-бемоль твою доминанту».

Кажется, пока не было ничего сложного. Если все понятно, новая задача не вызовет затруднений. Решайте, используя только трезвучия. Мы знаем, что вы слышали про сектаккорды и септаккорды, но потерпите, дойдет очередь и до них. Следите, чтобы ни одна из нот аккорда не была пропущена, а один из голосов удваивал основной тон, который поет бас. Не забывайте про принцип экономии движения – если какой-то голос может остаться на своем месте, то и пусть там стоит, а голоса, которые вынуждены переместиться, нащупывают ближайшие ноты следующего аккорда и закатываются в них, словно шар в лузу.

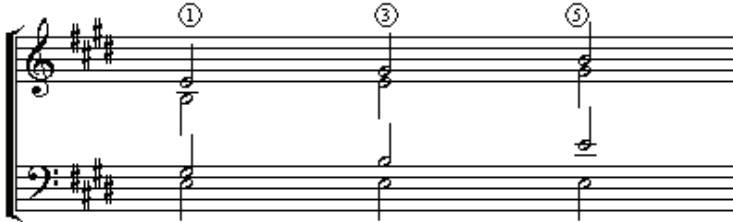
В тесноте, да не в обиде

...Наконец дали третий звонок. С двух сторон на сцену повалил хор и выстроился на станках позади оркестра. Хор поразил Вовку своей численностью – человек сто, не меньше. Станков всем не хватило, певцы стояли еще и по бокам, сбившись в кучу. «Наверное, это и называется тесным расположением голосов», – подумал Вовка...

Б. Тараканов & А. Федоров «Колесо в заброшенном парке»

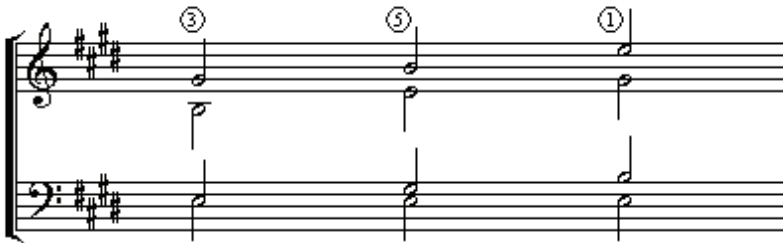
Сейчас опять пойдут правила.

Тесным расположением голосов называется вовсе не толпа певцов, сбившихся в кучу, а аккорд, при котором интервалы между верхними хоровыми партиями – сопрано, альтом и тенором – меньше квинты. А именно, терции и квинты. В зависимости от того, какая нота в мелодии (например, у сопрано), различают **аккорды** в положении **примы, терции, квинты**.



И опять надо упомянуть о противопоставлении баса остальным голосам – интервалы между верхними тремя голосами строго регламентированы, а положение баса не оговаривается. Басы с тенорами могут петь в унисон, а могут разбежаться больше, чем на октаву.

Аналогично, **широким расположением голосов** называется аккорд, при котором интервалы между верхними хоровыми партиями больше квинты. А именно, квинты и сексты. В отличие от тесного расположения, где аккордовые ноты в трех верхних голосах идут подряд, в широком они как бы перескакивают через одну ноту:



В приведенном примере аккорды даны в положениях терции, квинты и примы соответственно.

При решении задач сразу привыкайте представлять, как это будет звучать в хоре, не забывайте о тесситурных возможностях каждой партии, чтобы не было такого:

Теория допускает такой аккорд, и даже спеть его можно, но это же будет издевательством, по-другому не назовешь.

В трезвучиях возможны либо широкое, либо тесное положение голосов – третьего не дано, поскольку нельзя разрывать верхние три голоса больше, чем на октаву.



Да, чуть не забыли, как у вас с задачей? Справились? Вот ответ, проверьте. Эта задача,

в отличие от многих других, которые нам придется решать, имеет единственное решение, различий быть не может.



Как видите, все записано в тесном расположении голосов, поскольку мы соблюдали принцип экономии движения. Вот еще одна закономерность: расположение аккордов остается прежним, если не нарушать этот нехитрый принцип. Вы в этом легко убедитесь, если решите ту же задачу, взяв первый аккорд в широком расположении голосов:



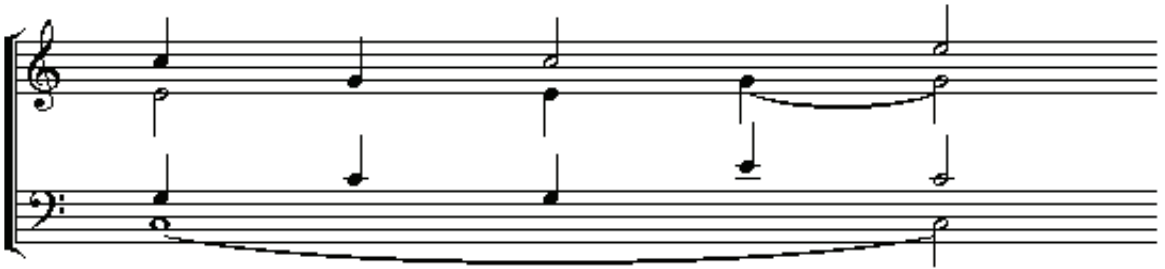
Но все время экономить свои движения слишком скучно, а музыка, как любой молодой растущий организм, хочет бегать и скакать, ей противны тяготины и застои, образующийся в средних голосах.

При мелодическом соединении аккордов нельзя,
чтобы все голоса двигались в одном направлении

Кстати, гармоническое соединение аккордов в кварто-квинтовом и терцовом отношении, не единственно возможный способ. Можно их соединять и мелодически, хотя звучать хор станет резче. Но помните, **при мелодическом соединении аккордов нельзя, чтобы все голоса двигались в одном направлении** – хотя бы один голос пустите навстречу. Например, так:



На хорошо выдержанной гармонии можно поменять расположение голосов на ступенях аккорда. Повторяющуюся гармонию можно взять в новом положении мелодии.



Наконец, существуют скачки. Однако, будьте осторожны! Скачки – дело рискованное.

Экстремальные скачки

Да, не удивляйтесь. При скачках в музыке легко покалечиться.

Вспомните, как вы ходите по лестнице. Подряд идти по ступенькам или перескочить через ступеньку не сложно. Через две – уже надо постараться. Но не каждый рискнет сигануть через три ступеньки и больше, а если рискнет, то долго будет готовиться к прыжку, прыгнув, посидит, переведет дух и, уж конечно, не станет сразу же прыгать снова.

В музыке примерно та же ситуация. Секунда и терция – это все рядом, по ним легко и удобно бегать. Но начиная с кварты, чем дальше, тем больше надо быть внимательным. Прыгающему голосу ничто не должно мешать: лучше, если остальные голоса в этот момент будут малоподвижны, да и сам прыгун перед стартом не должен суетиться. Но главное, после скачка голос должен сделать плавное движение в обратную сторону. Это называется **заполнение скачка**.



Простите за пространное самоцитирование, но вот пример, как нельзя лучше иллюстрирующий сказанное

«Отец сегодня отправил спать Антонио пораньше, и тот, поцеловав отца, послушно отправился в свою комнату. Спальни и отцовский кабинет располагались на втором этаже старого венецианского дома. Наверх, в комнату Антонио, вела деревянная лестница с крепкими, хорошо потертыми перилами. Стоптаннные ступеньки чуть поскрипывали под ногами.

Но не скрип слышал Антонио, когда шел по лестнице. Ступени были для него нотами – от нижней ДО до верхней ФА – всего одиннадцать. Немного, но для Антонио их было больше чем достаточно. Он никогда не ходил по лестнице просто

так – что может быть интересного в обычной гамме? Но всегда останавливался на одних ступеньках, перескакивал через другие, возвращался, быстро пробежал – так, чтобы получалась какая-нибудь мелодия, каждый раз новая. Мелодии были самые разные – быстрые, медленные, веселые и грустные – в зависимости от настроения Антонио.

Сам ли он придумал эту игру или отец, когда объяснял ему ступени и интервалы, привел для наглядности пример с лестницей, Антонио не помнил – слишком давно это было. Но игра на лестнице никогда не надоедала ему. Даже если он очень торопился и терциями скакал через ступеньку, все равно не забывал перед последней нотой сделать коротенькую трельку ногами. Зато потом ему не составило труда разобраться с ножной клавиатурой, когда он стал учиться игре на органе. Антонио всегда с улыбкой вспоминал, как Карло Тортора в первый раз усадил его за этот инструмент: «Не бойся, малыш. Орган – это тот же клавесин, только все время сопит...»

А вот большие интервалы и скачки давались Антонио на лестнице с трудом – здесь это были действительно скачки с риском свернуть шею. После нескольких неудачных мелодических построений отец строго-настрого запретил ему брать на лестнице интервалы больше кварты и порекомендовал использовать плавное голосоведение. Потирая ушибленные бока и шишку на лбу, Антонио тут же согласился и не сильно потом огорчился потерей – даже и теперь запас мелодий у лестницы был неограничен».

Б. Тараканов & А. Федоров
«Колесо в заброшенном парке»

Друзья! Чтобы не было мучительно больно за бессмысленно спетые хором ноты, чтобы средние голоса были вам благодарны, чтобы певцы не засыпали, топчась на двух-трех без конца повторяющихся ступенях, в паузах проклиная автора, умоляем вас, разнообразьте, РАЗНООБРАЗЬТЕ ФАКТУРУ!

И практика, практика, практика... «Суша теория, мой друг, а древо жизни пышно зеленеет», – эта любимая цитата Владимира Ильича Ленина из «Фауста» здесь будет как нельзя более уместна. Порешайте гармонические задачи – как с заданным басом, так и с мелодией. Вы их найдете в любом учебнике гармонии.

Привыкайте заботиться о своих певцах с самого начала обучения, даже выполняя упражнения. Решив задачу, спойте каждый голос – комфортно ли альтам, не давятся ли тенора? Помедлите минутку в тишине, почувствуйте послевкусие.

И будьте экономны в средствах, избегайте музыкальных излишеств – этакой брэнчащей болтовни ни о чем. Не забывайте, дорогие хормейстеры, что то, что вы напишете, вам же и разучивать с хором, подумайте об этом.

А мы с вашего позволения двинемся дальше, конспективно перечислив правила, о которых надо не забывать при решении задач.

- ⌘ Запрещены параллельные октавы и квинты.
- ⌘ Все голоса не могут идти в одну сторону – должно наблюдаться либо встречное движение, либо хотя бы один голос должен остаться на месте.
- ⌘ Запрещено перекрещивание голосов.
- ⌘ Разрыв между верхними тремя голосами не может превышать октавы.
- ⌘ Пока воздержимся от ходов на уменьшенные и увеличенные интервалы.

✘ Скачки заполняются плавным движением в противоположную сторону (в басу может быть скачок в обратную сторону). Несколько скачков в одну и ту же сторону подряд запрещены.

✘ Гармония через тактовую черту не переносится – со взятой на последнюю долю гармонии нельзя начинать следующий такт.

✘ Сразу после доминанты нельзя брать субдоминанту.

Секс-аккорд

Еще одна часто встречающаяся опечатка. Первое обращение трезвучия называется сексАккордом. Как видите, с сексом ничего общего. Хотя... Басы, если постараются, могут взять свою терцию так эротично, что женские партии будут млеть от восторга. Проверено. ☺

Итак, бас находится на терции, а остальные голоса? Остальные три голоса располагаются на оставшихся нотах аккорда, причем, довольно свободно. Это могут быть как две примы и квинта, так и две квинты и прима. При разговоре о сексаккордах часто теряется смысл понятия тесного и широкого расположения – интервалы между верхними тремя голосами могут варьироваться, лишь бы не превышали октавы. А именно, возможны комбинации из прим, кварт, квинт и октав. Вот, кажется, полный список возможных сексаккордов до мажора с учетом тесситурных возможностей хора (если что пропустили, компетентные товарищи нас поправят).

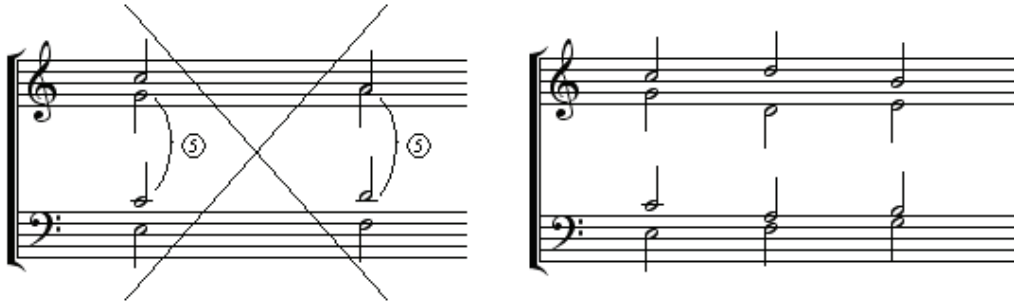


И вот что важно. Такая свобода в расположении голосов делает сексаккорд очень полезной штукой. Он не так основателен, как тоническое трезвучие, поэтому не используется в начале и конце музыкального периода, но незаменим при связках, переходе от широкого к тесному расположению и обратно.



тесное 6 широкое 6 тесное

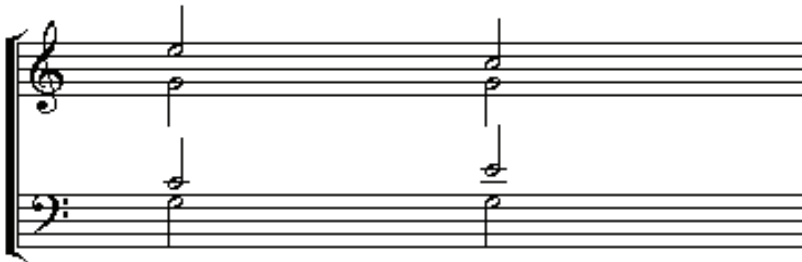
Секстаккорды могут идти последовательно, нанизываясь друг на друга. Но следите за соблюдением правил, особенно в средних голосах. Всякие параллельные квинты, октавы и прочая нечисть так и норовят выскочить.



Что любопытно, параллельные квинты запрещены, а параллельные кварты – нет, и этим надо пользоваться. Если вы уперлись в параллельную квинту, подумайте, нельзя ли поменять голоса местами так, чтобы получилось ее обращение – кварта.

Кадансовый и проходящий

Квартсекстаккорд – это второе обращение трезвучия, то есть аккорд, построенный на квинте. Квинта в нем и удваивается.

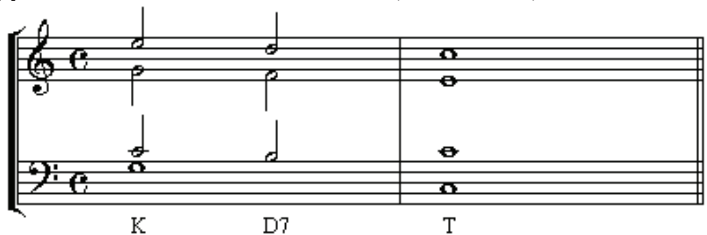


Не спрашивайте, почему такое название – в исторически сложившихся названиях аккордов логика иногда хромает на все четыре ноги: если это квартсекстаккорд, то почему аккорд из предыдущей главы не терцсекстаккорд, а просто секстаккорд?

По-видимому, название призвано подчеркивать наиболее характерное в аккорде, а именно, кварту, на которую он «опирается».

Используется квартсекстаккорд редко, но метко.

В **окончании музыкальной фразы, называемой кадансом (каденцией)**, тонический квартсекстаккорд очень удобно перевести в доминанту. Такой аккорд называется **кадансовым**. Аккорд этот играет в кадансе важную роль, ведь для его обозначения даже специальная буква забронирована – «К» (или K64).



Приходясь всегда на наиболее сильную долю в такте, кадансовый аккорд оттесняет доминанту на долю более слабую. И, разумеется, K64 без последующей за ним доминанты НЕ существует, а иначе какой он кадансовый!

Чтобы подготовить кадансовый аккорд, на последней доле перед ним надо поставить что-то из субдоминантовой группы (реже тонической, но ни в коем случае, не доминантовой) и S6, П65 или П43 будет тут как нельзя более кстати. Эх, залезаем в тему следующей главы, посвященной септаккордам, ну да ладно, дадим пример здесь, чтоб уж не возвращаться.

II 4/3 K 6/4 D2 T6

Второй (и последний) случай использования квартсектаккорда в классической школе гармонии – в качестве **проходящего** или **вспомогательного**.

T6 D6/4 T T S6/4 T

Как видите, квартсектаккорд появляется на слабую долю и тут же исчезает, словно композитор стремится как можно быстрее от него избавиться. Какой квартсектаккорд? Не знаем мы никакого квартсектаккорда... Дальше, дальше!..

Три семерки

*Я стою перед вами весь изящный и тоненький,
Весь изящный и тоненький перед вами стою.
Доминантсептаккорд разрешается в тонику,
Разрешается в тонику – я на этом стою,*

*Я встаю, одеваюсь, хватаюсь за выступы
Весь изящный и выпранный я с постели встаю,
Я листаю гармонию, я гармонию лИстаю,
ЛистаЮ я гармонию, листаЮ, листаЮ.*

Полистаю ли Листа я по лесам все по лиственным,
 Под листом то под лиственным Листа я листаЮ,
 Устаю ли я, выстою ль среди жизненных выстрелов?
 Я от жизненных выстрелов устаю, устаю...

Я стою перед вами весь изящный и тоненький,
 Весь изящный и тоненький как безмолвный укор...
 Доминантсептаккорд разрешается в тоннику.
 Разрешается в тоннику доминантсептаккорд.

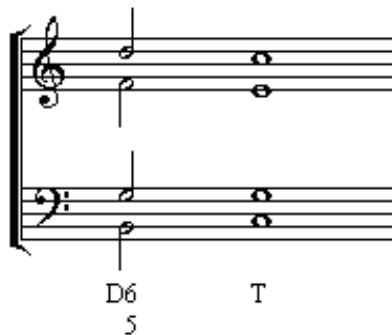
Стишок из стенгазеты гнесинского
 музыкального училища

У септаккорда, обозначаемого семеркой, три обращения: квинтсектаккорд, терцквартаккорд, секундаккорд.

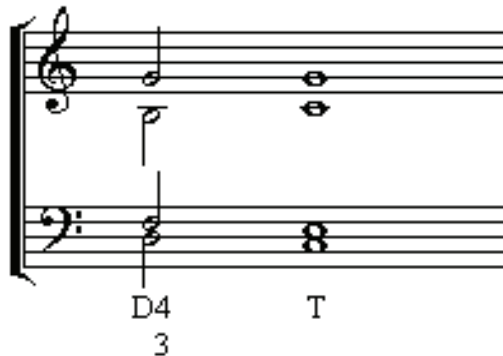


Все интервалы в этих неповоротливых названиях аккордов указывают на то, какое положение по отношению к нижней ноте занимают септима (самая характерная ступень аккорда) и основной тон.

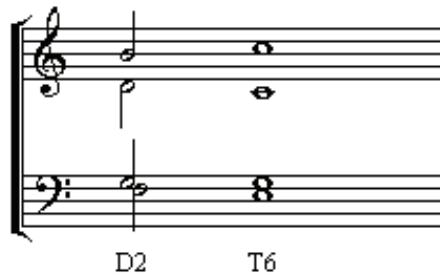
Так в **квинтсектаккорде** на квинте находится седьмая ступень, на сексте – основной тон:



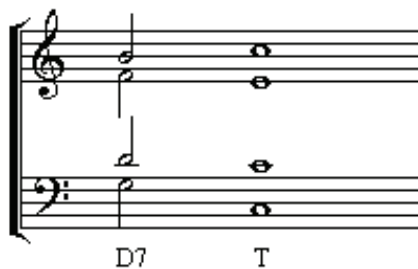
В **терцквартаккорде** на терции находится седьмая ступень, на кварте – основной тон:



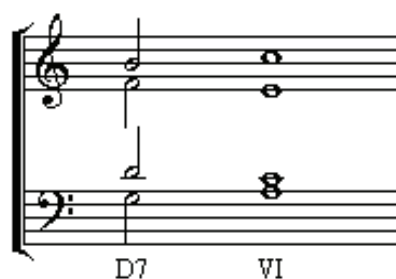
Секундаккорд правильней бы называть примсекундаккордом – на прима находится седьмая ступень, на секунде – основной тон, то есть он строится прямо на септима и, в отличие от остальных обращений, которые разрешаются в трезвучие, он разрешается в секстаккорд:



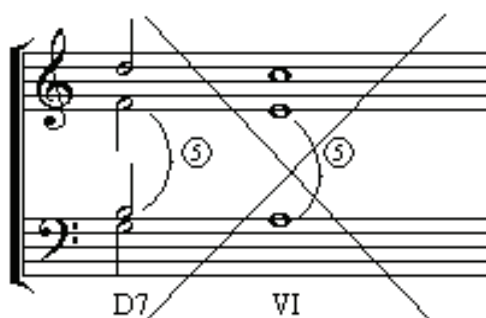
Итак, **доминантсептаккорд** (а это были его обращения) разрешается в тонику, причем в разрешении D7 нет квинты, зато три примы:



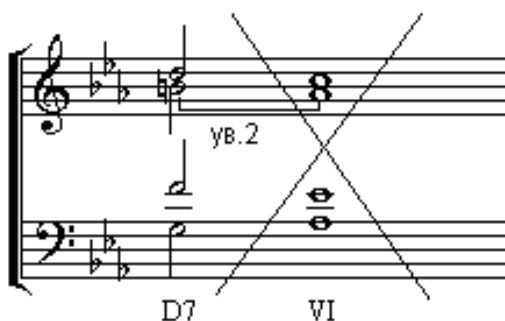
Но в музыке, как впрочем и в жизни, не все так просто. Бывает ведь, что мужик вместо того, чтобы идти домой к жене, возьмет да и завернет к друзьям выпить пивка. Эту непростую жизненную коллизию как раз иллюстрирует **прерванный оборот** ☺. Словно витязь на распутье постоял доминантсептаккорд в нерешительности, да и нырк вместо тоники в шестую ступень:



Тут как раз появляется удвоение терции. Обратите внимание, удвоение терции в прерванном обороте не нарушение, а норма! Наоборот, надо исхитриться, чтобы удвоить приму и не напороться при этом на параллельные квинты.



Впрочем, вышесказанное относится только к мажору. В гармоническом миноре терцию удвоить в любом случае придется, иначе не избежать неопрятного хода в увеличенную секунду:



Умные диссонансы

Еще одно правило добавим в нашу копилку

Септима доминантсептаккорда разрешается не вверх, а только на ступень вниз. Кроме, опять-таки, особо оговоренных случаев.

Правило это объясняется тем, что любой диссонанс (а септима и ее обращение секунда очень резкие диссонансы, согласитесь) разрешается в ближайший консонанс (сексту и терцию, соответственно), но не сходится в унисон (октаву).

Кроме того, септаккорд не всегда разрешается в устойчивое трезвучие, а может смениться другим септаккордом, который, в свою очередь, перейдет в третий, и такое неустойчивое состояние можно держать довольно продолжительное время. Прием этот называется **ЭЛЛИПСИС**. Аккорды при этом усложняются, гармония становится все более причудливой, напряжение растет, и наконец в кульминации наступает долгожданное разрешение.

Вообще в музыке всюю используется доставляющее удовольствие буквально на физическом уровне чередование напряжения и разрядки – вроде упражнений в тренажерном зале (воздержимся от других сравнений). Собственно, на этом строится почти весь спектр гармонических приемов – от моцартовских консонансов до монструозных звуко сочетаний в духе Губайдулиной или Эдисона Денисова.

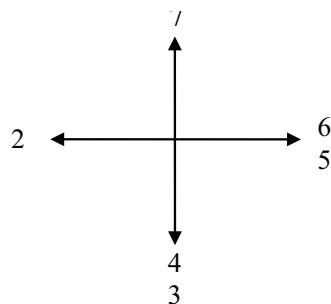
Возвращаясь к септаккордам. Существуют два нехитрых способа переводить один в другой.

Первый получил название **правило креста**. По этому правилу переводят обращения септаккорда II ступени в доминанту.

Квинта и септима одновременно спускаются на ступень, а прима и терция, соответственно, остаются на своих местах.

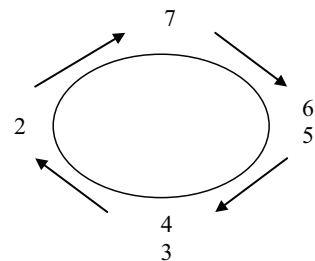
При этом септаккорд переходит в терцквартаккорд и наоборот, а квинтсекстаккорд – в секундаккорд и наоборот.

Вот пример сменяющихся септаккордов – терцквартаккордов, а для квинтсекстаккордов – секундаккордов попробуйте придумать пример сами.



И второе правило... так и хочется сказать – полумесяца... правило **круга или часовой стрелки**, когда спускается на ступень только септима. При этом вы последовательно обойдете все обращения септаккорда.

По этому правилу переводят обращения септаккорда VII ступени в доминанту.



Еще о двух септаккордах скажем пару слов, а остальное, друзья, сами!

Септаккорд второй ступени (II7)

Имеет яркую субдоминантовую окраску, вполне может заменить собой субдоминанту.

Сильный аккорд! Мощный, завораживающий. К слову сказать, Петр Ильич Чайковский на основе нехитрой последовательности Т – II2 – Т чуть ли не всю оперу «Пиковая дама» ухитрился написать (но любим мы его, конечно, не только за это). Судите сами:

БАЛЛАДА ТОМСКОГО

(Скоро, с воодушевлением) *Allegro con spirito* (♩ = 116)

Од-наж-ды в Верса-ле, au Jeu de la Reine,

Т II2 Т

РОМАНС ПОЛИНЫ

(Неторопливо) *Andante non tanto* ♩ = 76

Под-ру ги ми-лы-е,

Т II2 Т

АРИОЗО ГЕРМАНА

(Неторопливо) *Andante* ♩ = 66

Про-сти, не-бе-сно-е соз-да-нье,

Т II2 Т

что я на-ру-шил твоей по-кой,

II2 Т

АРИОЗО ЛИЗЫ

(Неторопливо, очень напевно) $\text{♩} = 66$
Andante molto cantabile

Ах, и стомя лабя го - рем... Ночью ли, днём, толь-ко о нём

T II₇ T₆ S₇ D VI II₇ T₆ II₆₅ T₆

Вводный септаккорд (VII7)

Седьмая ступень натурального мажора и гармонического минора обладает ярко выраженным тяготением вверх. Она вводит мелодию в тонику. Септаккорды, выстроенные на этой ступени, получили также название вводных, и имеют яркую доминантовую окраску. В зависимости от лада вводный септаккорд может быть малым уменьшенным в мажоре (малая септима и уменьшенная квинта) или просто уменьшенным в миноре (уменьшенные и квинта, и септима).

Уменьшенный вводный построен из одних малых терций. А это значит, что энгармонически заменяя в ноты, его можно разрешить в восемь разных тональностей: 4 мажорных и 4 одноименных минорных. Вот смотрите.

Um₇ D₆ T
 5

Um₆ D₄ T
 5 3

Um₄ D₂ T₆
 3

Um₂ D₇ T

В этом примере мы показываем разрешение через доминантсептаккорд, но ничто не мешает разрешиться минуя его, напрямую в тонику.

Для чего очень хорошо подходят септаккорды, так это для отклонений и модуляций. Чтобы перейти в другую тональность, подготовьте доминантсептаккорд или уменьшенный вводный новой тональности и разрешите его. Правда, чем дальше родство тональностей исходной и конечной, тем тщательней надо готовить модуляцию, чтобы переход прозвучал естественно. Но нет ничего невозможного для пытливого ума. Попробуем смодулировать в самую отдаленную тональность, находящуюся на противоположной стороне квинтового круга: ДО мажор – ФА диэз мажор (С – F \sharp is, выражаясь по-латыни). Это можно сделать с помощью одной энгармонической замены всего за несколько тактов с довольно плавным голосоведением.



«Нонатехнологии» в композиции

В заключение раздела скажем пару слов про **нонаккорд**. В нонаккорде к четырем нотам септаккорда добавляется пятая – нона по отношению к основному тону. Ноты располагаются по терциям.



Но, тот факт, что в нонаккорде пять нот, еще не означает, что мы не сможем его взять в четырехголосном изложении. Квинту смело можно пропустить – ухо слушателя достроит ее самостоятельно (так часто поступают и с другими сложными аккордами – нотами из середины аккорда можно пожертвовать, чтобы подчеркнуть контраст между яркими характерными нотами и основным тоном).



В обращениях нонаккорда нона всегда должна находиться выше основного тона, иначе, смешавшись с другими голосами, «из изюминки она превратится в грязную лужицу раздавленной виноградины». Чаще всего нонаккорд берут в положении ноны, то есть, нона звучит в мелодии – у сопрано.

Разрешается нона вниз параллельно с септимой.



К слову, то, как эти беспечные подружки – нона с септимой – ходят парой, наводит на мысль, что нона – это всего лишь терцовое удвоение (или расширение) септимы и самостоятельной роли не играет, просто дополнительная краска в септаккорде.

Кстати, септима может перейти в нону, а это позволяет нам уточнить ранее сформулированное правило:

☠ Септима доминантсептаккорда не разрешается на ступень вверх, но может перейти в нону, которая, в свою очередь, разрешится в искомую ноту.



Картинка в тему

Один студент дирижерско-хорового отделения МГУКИ в аннотации к «Зимней дороге» Шебалина написал: «Наряду с обычными тоникой, доминантой и субдоминантой композитор использует также некоторые нетрадиционные функции».

Так давайте же не будем бояться использовать всякие нетрадиционные функции!

Вы удивитесь, но изложенных выше немногих сведений уже достаточно для создания вполне съедобных хоровых партитур. Не пожалейте времени, чтобы научиться соединять трезвучия и секстаккорды, это хлеб и соль хоровика (а септаккорды, нонаккорды – что-то вроде пирожка с повидлом).

А как же остальные правила, которых так много? Так и учебников гармонии немало, ответим мы. Главное, от чего мы хотим предостеречь: **не дайте грузу теоретических знаний задавить вас!** Поверьте, друзья, многие правила лучше переоткрыть самим, чем заучивать немислимое количество штампов. Знание, конечно, сила, но ведь и во многом знании много печали...

Многие правила лучше переоткрыть самим,
чем заучивать немислимое количество штампов

Никто не в состоянии запретить нашему дорогому читателю использовать самые необычные аккорды собственного изобретения. Да-да, и в том числе – не предусмотренные правилами сочетания этих аккордов. Но, с другой стороны, вы сами должны понимать, что же вы

* Следует заметить, что варианты «А я так вижу...», «А я так слышу...» и классическое «Художника всяк норовит обидеть...» здесь чаще всего не проходят.

такое написали и сумеете объяснить любому оппоненту, что и откуда появилось в вашем сочинении*. Если ваше новаторство оправдано логически, психологически, акустически или еще как-нибудь, то даже грубое нарушение всех правил будет звучать вполне съедобно, вот увидите. Также не будет преувеличением сказать, что любые общие соображения, касающиеся вертикальной организации аккордов,

на практике могут быть опровергнуты мелодической последовательностью.

Щупайте аккорды на клавиатуре, анализируйте, пойте голоса, вслушивайтесь, нюхайте, пробуйте на вкус, а, главное, получайте удовольствие от этого удивительного процесса – создания музыки.

Совершенство мастерство

Духовная музыка

Сакральное (от лат. *sacrum* – священное, посвященное богам) – в широком смысле все, имеющее отношение к Божественному, религиозному, небесному, потустороннему, иррациональному, мистическому, отличающееся от обыденных вещей, понятий, явлений. Понятие сакральное появилось не в религиозном, а в научном лексиконе и используется при описании всех религий, включая язычество, первоначальные верования и мифологию. Сакральное – калька с английского *sacral*, появившаяся в русском языке относительно недавно.

При написании духовной музыки нужен особый настрой. Мы не хотим сказать, что нужно сидеть и ждать, пока снизойдет вдохновение. И, разумеется «художник устремляется к Богу не тогда, когда старается Ему понравиться, а тогда, когда свободно творит, подражая Ему». Но привести себя, свои мысли и чувства в определенный порядок необходимо. Как именно – постом, молитвой, получив благословение духовника... – решайте сами. У каждого с духовной сферой свои взаимоотношения, поэтому не будем навязывать правил поведения. Главное, нужно отдавать себе отчет, что вы вторгаетесь в серьезную мистическую сферу, где надо быть особо собранным и внимательным.

Если мы обратимся к православной музыке, то обнаружим богатую традицию партесного (многоголосного) церковного пения, которой надо следовать бережно, но не механически, а выражать, прежде всего, свое чувство, свое духовно переживание. Как же преодолеть это кажущееся противоречие? С одной стороны, жесткие правила и традиции, с другой – индивидуальность и свобода. Но, если вдуматься – именно в этом-то и весь кайф для композитора понимающего. Жесткие правила как раз учат ум изобретательности и подвижности, чтобы, перебрав десятки аккордов, находить тот единственный, который донесет вашу мысль до слушателя, заставит его сопереживать. А в духовной музыке это особенно важно.

Посмотрим, как устроено церковное пение. Сразу обращают на себя внимание гласы. Что это такое? В прежние времена (века этак до XIX) каждый глас был очень сложной музыкальной системой. Когда начались упрощения в богослужебном пении, гласы превратились просто в мелодии, на которые поется разный богослужебный текст. Всего гласов восемь, и они образуют сборник «Осмогласие». Точнее сказать, на каждый из восьми гласов есть несколько мелодий: для стихир, тропарей, ирмосов...

Церковные песнопения не имеют стихотворного размера, все строки разной длины с разным количеством слогов и ударениями без повторяющегося, как в стихах, ритмического

рисунка. Как же все эти разные строки втискиваются в заранее заготовленные мелодии? А для этого придуман читок – такое пение, при котором слова исполняемого богослужебного текста проговариваются на одной высоте и одинаковыми длительностями.

Весь современный гласовый обиход в каждой фразе основан на чередовании распева (участка собственно ритмичной музыки, будем следовать терминологии Кустовского, который распевом называет все, что не является читком, даже просто остановку того же читкового аккорда на более долгой длительности) и читка (участка ритмизованной мелодекламации на одинаковой высоте звучания и одинаковыми, довольно мелкими длительностями).

И здесь безразмерный читок выполняет важнейшую формообразующую нагрузку: он соотносит протяженность очередной музыкальной фразы с соответствующей ей фразой текста. Другими словами, читок перенимает протяженность и ритм спетых на нем слов. Распев же имеет более протяженные ноты, чем читок, в музыкальном плане он выполняет функции подготовки к читку и выхода из него. На длительных нотах в конце каждой фразы прихожанам дается возможность осмыслить только что услышанное, иными словами, распев не позволяет читку превратить текст в монотонную бубниловку.

Каждый глас имеет свое значение и должен передавать определенное настроение – радость открытия духовного мира, плач об утраченном рае, потерянном блаженстве и т.д. Рассмотрим для примера пару самых известных гласов.

ГЛАС 4 – «». Пожалуй, один из наиболее употребительных и «популярных» гласов церковного пения в сравнении с другими. Многие известные всем тропари написаны именно на этот глас.

Тропарь Божией Матери «Богородице Дево, радуйся»;

Читок

Тропарь Рождеству Христову «Рождество Твое, Христе Боже наш» и др.

Музыкальный фрагмент в нотной записи. Верхний стержень (альт) содержит мелодию с нотами и знаками препинания. Нижний стержень (бас) содержит аккомпанемент. Текст под мелодией: воз-си- я мирови свет ра - зу - ма в нем бо звездам слу - жа - щи - и

Музыкальный фрагмент в нотной записи. Верхний стержень (альт) содержит мелодию с нотами и знаками препинания. Нижний стержень (бас) содержит аккомпанемент. Текст под мелодией: звез-до - ю у - ча - ху - ся Тебе кланяются, Солнцу Пра - ды

Музыкальный фрагмент в нотной записи. Верхний стержень (альт) содержит мелодию с нотами и знаками препинания. Нижний стержень (бас) содержит аккомпанемент. Текст под мелодией: и Те - бе ведете с высоты Вос - то - ка Гос - поди, сла - ва Те - бе.

ГЛАС 6 – «рождает благочестивые чувства – преданность, человечность, любовь». Так писали древние. Мы же знаем этот глас и как глас сосредоточенности и скорби – его характеризует минорная интонация, в которой, как по ступенькам, поднимаются слова текста.

Воскресная песнь по Евангелии «Воскресение Христово видевшие»;

Тропарь (стихира) Святому Духу «Царю Небесный»;

Стихира «Воскресение Твое, Христе Спасе, Ангели поют на небеси» и др.

Музыкальный фрагмент в нотной записи. Верхний стержень (альт) содержит мелодию с нотами и знаками препинания. Нижний стержень (бас) содержит аккомпанемент. Текст под мелодией: Воскресение Твое Христе Спа_ се А_нге_ли по_ют на Не_бе_сех

Музыкальный фрагмент в нотной записи. Верхний стержень (альт) содержит мелодию с нотами и знаками препинания. Нижний стержень (бас) содержит аккомпанемент. Текст под мелодией: и нас на зе_мли спо_до_ _ _ би чистым сердцем Те_бе сла_ви_ти

Мелодия гласового распева повторяется каждые 2-3 строки, и на последней строке обычно переходит на заключительный распев.

Почему мы с вами так подробно рассмотрели структуру гласа? Потому, что приемами распева и читка мы можем обогатить свои композиторские навыки.

Существуют два способа обращения с ритмически свободным нестихотворным текстом. Во-первых, можно загнать его в некий ритм, растягивая и распевая одни слоги и сокращая длительность других таким образом, чтобы на первую долю каждого такта попадал ударный слог. При формальном подходе музыка грозит превратиться в концерт, в котором текст, полностью подчиненный музыке, обесценивается. Этим грешили «итальянцы в России» Галуппи, Сарти, а также их примерные ученики и последователи – Бортнянский, Ведель, Дегтярев...

Как же так, скажете вы, в мелодию гласа можно загонять текст, а в концертную или куплетную форму нет – в чем разница? А разница в отношении к тексту! Нехитрая мелодия гласа не отвлекает на себя внимание, позволяя слушателю сосредоточиться на молитве. Когда же богослужебный текст отступает на второй план, задавленный чуждой ему мелодией, становится не до молитвы.

Однако, прием вполне может себя оправдать, если молитвенная мелодия передает настроение текста, тогда и куплетная форма может подчеркнуть достоинства и заострить внимание на тексте. Посмотрите, как Чесноков вписал красивейшую теноровую партию в колокольный перезвон у сопрано и удары большого тяжелого колокола у басов. «Достойно есть» из Литургии св. Иоанна

3

Мелитвенно. Величально. (♩ = 54)

СОПРАНО. АЛЬТЪ.
Дос - той - но есть я - ко во ис - тин - ну бла -

ТЕНОРЪ. БАСЪ.
Дос - той - но есть, дос - той - но есть бла -

жи - ти Тя Бо - го - ро - ди - цу, прие - но бла -

жи - ти Тя, бла - жи - ти Тя, прие -

жен - ну - ю и пре - не - по - роч -

но бла - жен - ну - ю и пре - не - по -

ну ю и Ма-терь Бо-га на-ше- роч-ну-ю

го, и Ма-терь Бо-га на-ше-го. и Ма-терь Бо-га на-ше-го.

Второй способ работы с неритмическим текстом – писать «безразмерную» музыку. «Безразмерную» мы взяли в кавычки, поскольку размер получается переменный, а не то, чтоб совсем его не было, при желании, размер всегда можно расставить:

Единородный Сыне

А. Федоров

Е-ди-но-род-ный Сы-не и Сло-ве

Бо-жий без-смер-тен сый, и из-во-ли-вый спа-се-ни-я на-ше-го

ра_ди во_пло_ти_ти_ся от Свя_ты_я Бо_го_ро_ди_цы и при_сно

Де_вы Ма_ри_и, не_пре_лож_но во_че_ло_ве_чи_вый_ся.

Итак, когда вы пишете «безразмерную» музыку, вы двигаетесь за текстом, не заталкивая его в квадрат и не пытаетесь придать правильную форму. Вы просто не задумываетесь о размере, и музыка оплетает слова, подобно виноградной лозе на проволоке. Конечно, музыка тут полностью подчинена тексту, неотделима от него, как, впрочем, и должно быть в духовной музыке.

Хочется поделиться одним приемом. Давайте вспомним, как устроены гласы – несколько крупных нот распева для входа в читок, собственно, сам читок мелкими длительностями на одном аккорде, и выход из читка – опять распев с обязательной остановкой на долгой ноте на последнем ударном слоге. Так строится каждая фраза читка.

А что, если, придерживаясь подобного ритмического рисунка, не запираешь читок на одном аккорде? Получится псевдочиток – во время читка мелодия движется свободно, сохраняется только пульсация мелкими длительностями. В отличие от гласов, такой псевдочиток накрепко

Чест_ней_шу_ю Хе_ру_вим

и слав_ней_шу_ю без срав_не_ни_я Се_ра_фим,

без ис_тле_ни_я Бо_га Сло_ва рожд_шу_ю

су_щу_ю Бо_го_ро_ди_цу Тя ве_ли_ча_ем.

прилепляется к тексту, использовать для другого текста без переработки его не получится.

А. Федоров, «Честнейшую Херувим» из песнопений службы Венчания

Наконец, можно придумать свою последовательность аккордов для читка. Не будем приводить примеров, попробуйте сочинить их сами в качестве домашнего задания ☺.

Строгие правила создания духовной музыки вынужденно держат автора в узде и заставляют его находить оригинальное даже в простейших гармонических сочетаниях. Как писал художник Томас Элиот: *«Когда автор вынужден ограничивать себя строгими рамками правил, его воображение действует на пределе возможностей – именно тогда возникают самые плодотворные идеи. В условиях полной свободы работа, вероятнее всего, будет сделана небрежно».*

Маленькие секреты переложений и адаптаций

Анекдот в тему

Диалог в Одесской консерватории:

- Моня, как таки называется тот поц, который перекладывает с одного состава хора на другой?

- Зяма, а то ты не знаешь, что тот поц таки называется перелажовщик.

Иногда, при взгляде на очередную партитуру, у руководителя закрадывается мысль из разряда «И хочется, и колется». Красивое произведение, потенциальный гвоздь программы, НО! Написано для женского хора, а вам Бог дал смешанный. Или – наоборот. Не расстраивайтесь. Наука о хоре подарила нам с вами множество способов адаптации произведений именно на ваш состав – так возникают многочисленные переложения с мужского или женского хора на смешанный и наоборот, со смешанного на неполный смешанный или на детский, а также другие, порой совершенно экзотические комбинации.

Мы рассмотрим несколько типовых примеров.

Простейший случай: переложение с женского хора на мужской (или наоборот). Музыка звучит на октаву ниже (выше), сопрано заменяются на теноров, а альты на басов – только не забудьте нарисовать басовый ключ, вместо скрипичного. И все же хотим вас предостеречь от бездумного переписывания: посмотрите, может быть имеет смысл поменять тональность. Не все ноты, хорошо звучащие у вторых басов, удобны вторым альтам, может быть, что-то надо подкорректировать в голосоведении, например, иначе распределить удвоения голосов, если они есть.

В переложении с неполного смешанного хора на смешанный появляется новый голос, и самое простое, что можно тут сделать, это удвоить его с кем-то из имеющихся. Например:

Неполный смешанный хор	Смешанный хор
S A B	S A T (дублирует в октаву сопрано) B
S T B	S A (дублирует в октаву басов) T B

Хотя интереснее и полезнее будет написать для нового голоса самостоятельную партию.

В обратном случае – при переложении со смешанного хора на неполный смешанный – либо в каких-то голосах появляются удвоения (дивизи), либо какими-то голосами приходится жертвовать, а что делать.

Теперь рассмотрим наиболее частые переложения – с однородного хора на смешанный и наоборот. В арсенале у нас есть две стратегии.

Стратегия 1 удобна, когда тональность произведения не принципиальна, а голосоведение, в основном, тесное без сильных разбросов. Суть стратегии заключается в том, что весь музыкальный текст сдвигается эдак на кварту-квинту в область, удобную для вашего хора. При этом замена в голосах происходит таким образом:

Мужской хор	Смешанный хор	Женский хор
T1	S	S1
T2	A	S2
B1	T	A1
B2	B	A2

Музыкальный пример переложения с женского хора на мужской. Показаны партии сопрано (T.) и басов (B.).

Т. С на_ми Бог, ра_зу_ мей_ те, я_ зы_цы

Б.

Пример. Антон Федоров «С нами Бог». Оригинал для мужского хора:

А вот переложение для смешанного хора:

Обратите внимание, параллельные квинты в мужском хоре у басов во втором-третьем тактах звучат, как квинтовое удвоение, но в смешанном хоре такой эффект пропадает, и в этом месте потребовалась дополнительная самостоятельная партия для теноров, чтобы избежать параллельных квинт между тенорами и басами.

Стратегия 2 больше подходит для широкого расположения голосов в смешанном хоре, когда тональные сдвиги завели бы в области, запредельные для голосов. Эта стратегия позволяет сохранить оригинальную тональность и заключается в том, что высокие голоса (сопрано и тенор) распределяются между высокими голосами однородного хора, низкие (альт и бас) – между низкими, расположение при этом автоматически становится тесным.

Мужской хор	Смешанный хор	Женский хор
T1	S	S1
T2	T	S2
B1	A	A1
B2	B	A2

Пример. Антон Федоров «Достойно есть». Оригинал для смешанного хора:

Переложение для мужского хора:

Т
До - стой - но есть я - ко во - ис - ти - ну

В

Но если в смешанном хоре случится тесное расположение голосов, при переложении по второй стратегии у вас появится перекрещивание голосов, поэтому на практике комбинируют обе стратегии. Мелодия при переложении, конечно, сохраняется в неприкосновенности, но в средних голосах возможны сильные изменения.

В качестве примера такого комбинированного использования стратегий приведем фрагмент «Тополиной рубашки» Антона Федорова, переложенной для детского хора.

Оригинал для смешанного хора:

pp *rubato*

в ти-хом до-ме у о - ко - ли - цы разбуди мальчонку ма - ло - го пусть мальчонке будет

pp

от ро - ду де-вять лет и де-вять ме - ся - цев сшей е-му ру-баш-ку шел - ко - ву

Переложение для детского хора:

pp
rubato

в ти-хом до-ме у о - ко - ли - цы разбуди мальчонку ма - ло - го пусть мальчонке будет

от ро - ду де-вять лет и де-вять ме - ся - цев сшей е-му ру-баш-ку шел - ко - ву

Как видите, изменилась тональность: то, что басам удобно, деткам было бы низковато. Первые четыре такта мы придерживаемся стратегии 1, затем четыре такта стратегии 2, затем опять 1, но некоторые изменения вносятся и там, и там. В девятом такте, например, голоса тасуются, как колода, а почему нет?

Хотим обратить ваше внимание на один момент. Нижний голос в переложении, понятное дело, поднят на октаву вверх. А в 3 такте он убран вообще. Сделано это потому, что нона между басом и тенором при переложении превратится в секунду между первыми и вторыми альтами, совсем иначе звучащий интервал. Но пропущенная нота звучит у первых сопрано, так что потери в гармонии нет, пусть уж лучше альты объединятся в этом важном месте. Аналогичные соображения привели к объединению сопрано во второй ноте 7 такта.

Откровенно говоря, это довольно частый случай, когда терпко звучащая нона или септима при переложении превращается в грязноватую секунду в однородных голосах, и с этим надо что-то делать.

Переосмысленная классика, или «Внедрение хора в оперные арии»

Пугающее название, правда? Но, как пел в «Пиковой даме» Герман, оказавшись незваным ночным гостем в спальне старушки-графини: «Не пугайтесь! Ради Бога не пугайтесь!» (чем окончательно довел ее до бесповоротного инфаркта миокарда – а вы не испугались бы?). Авторы хотят предложить вам собственное ноу-хау, которое откроет перед вашим коллективом новые и неожиданные горизонты. Речь идет о внедрении хора туда, где его изначально не было никогда, но лично вам он там кажется уместным – в оперные арии! Не удивляйтесь и примите на веру – это очень симпатичный прием. Выбранная вами ария приобретает дополнительную фактуру и орнаментику, солист(ка) – оригинальный интерес, а хор наслаждается новой ролью в ансамбле с солистом и фортепиано (или оркестром – почему, собственно, нет?).

Хоровая партитура в этом случае формируется из гармонии сопровождения (клавир – ваш лучший друг!), текст берется из партии солиста, но адаптируется на фактуру хора.

Картинка в тему

Одесские традиции живучи и неистребимы (что называется, на радость людям и врагам назло). Хрестоматийно-колоритная, столетне-классическая, много раз испытанная во всех возможных сферах жизни формулировка на двери библиотеки Одесской консерватории в период сессии все-таки выглядит инновацией: «Клавиров нет и неизвестно!».

Краткость – таки сестра таланта.

Итак, гармония берется из клавира, а текст – из партии солиста, но адаптируется на фактуру хора. В любом случае, в этом деликатном деле ваши прямые союзники – это ваш вкус и осторожность.

Дж. Пуччини, ария Лауретты из оперы «Джанни Скикки»,
кроссовер-версия с хором

Ария Лауретты

Соло

О mio bab-i - no ca - ro, mi pia-ce, e' bel - lo bel - lo; vo'an -

C, A

O mio ca - ro, bel - lo, bel - lo...

T, B

5

6

7

8

- da - re in Por - ta Ros - sa a com - pe - rar l'a - nel - lo! Si,

Va - do in Por - ta a com - pe - rar gio - ia

9

10

11

12

si, ci voglio an - da - re! e se la mas - si in - dar - no, an -

vo - glio an - da - re vi - a...

13 14 15 16

il Pon - te - Vec - chio, so - pra l'Ar - no

17 18 19 20 21

strug - go e mi tor men - to! O Di - o, vor-rei mo - rir!

mi - tor - men - to, o Di - o... O mio bab - bi - no

23 24 25 26

bab-bo, pie-ta', pie - ta'! bab-bo, pie-ta', pie - ta'!

ca - ro, per - pie - ta'! Pic - ta'...

Detailed description: The image shows a musical score for a choir. It consists of three systems of music. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff with treble and bass clefs). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4. The lyrics are in Italian. The first system (measures 13-16) features a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment of chords. The second system (measures 17-21) continues the vocal line with some melisma and a piano accompaniment that includes some rhythmic patterns. The third system (measures 23-26) concludes the phrase with a vocal line and piano accompaniment.

Хороший повод пригласить спеть с вами эту версию ближайшую (в территориальном смысле этого слова) оперную звезду. И не бойтесь оказаться не так понятым. Откроем вам маленький секрет – спеть с хором в свое удовольствие в глубине души мечтает каждый уважающий себя вокалист. Вот только удовольствие это дорогое – профессиональным коллективам нужно платить, а об огромных возможностях коллективов любительских чаще всего никто не подозревает. Не надо стесняться в этом помогать.

Спеть с хором в свое удовольствие в глубине души мечтает
каждый уважающий себя вокалист

Несколько слов о работе напильником

Был хороший анекдот про советские гитары, мол, после доработки напильником они звучат превосходно.

Когда вы в блаженной лени валяетесь на диване, ваш мозг потребляет 10% от общей энергии, вырабатываемой телом. Но если хоть что-то начать делать (например, подбирать ноты в текущий репертуар вашего хора, проигрывать их за инструментом, и анализировать, что в них удачно, что нет), то энергопотребление возрастает более, чем в два раза. Именно поэтому у нормального человека вырабатывается отрицательный рефлекс на умственную работу. Гораздо проще, не глядя, распечатать, быстренько раздать хору и начать учить. ☺

И вот тут-то, если ноты написаны, как говорят программисты, «кривыми шаловливыми ручками», начинается борьба, не на жизнь, а на смерть, с неудобным голосоведением, тесситурными заскоками, неудачной фразировкой – перечислять героев битвы можно долго! Море времени и масса усилий теряется из-за нежелания остановиться и подумать. Может быть, этого можно было избежать, слегка доработав неудобные места?

При доработке напильником очень часто требуется доводить до ума не столько ноты, сколько самого себя. Ведь для достижения лучшего результата необходимо выбирать эффективные приемы и отказываться от ненужных привычек. И то, и другое требует размышлений и дополнительных усилий. А это не просто, так как вредные привычки, как правило, самые любимые.

Маленький пример в качестве иллюстрации:

The image shows two musical staves for a choral piece. The top staff is the original version, and the bottom staff is a revised version, indicated by a circled '2' above the first measure. Both staves feature a vocal line with lyrics: "Сла - ва Те - бе, Бо - же наш, сла - ва Те - бе." The bass line is also present in both versions. The revision in the bottom staff appears to be a simplification or adjustment of the vocal line's melody and rhythm.

Посмотрите, нравится вам тут партия теноров? Однообразная мелодия. Причем, повторяющаяся нота звучит в высокой тесситуре и вообще в переходном регистре, что крайне утомительно для певцов. А остальные голоса? Им повезло больше. Альты вторят мелодии, все время двигаясь параллельно сопрано терцией ниже. У басов нехитрый нисходящий ход, правда, начинающийся с разных нот. Кстати, заметили во втором проведении параллельные октавы ДО-СИ в басу и сопрано и два скачка подряд вверх на кварту у басов?

Попробуем кое-что поправить.

Контраст, начатый противопоставлением мажора и минора, мы с вами доведем до предела: если в первом поведении каданс автентичный – это не ругательство (ну как вы могли такое подумать!), а окончание вида «доминанта-тоника». Во втором сделаем плагальный –

«субдоминанта-тоники». Торжественность первой части подчеркнем восходящими квинтами в басу, теноре и альте. Мягкость и задушевность второй части мы, наоборот, отенем плавными, без скачков, линиями голосов, задумчивой остановкой на секстаккорде во втором такте (удвоение терции в нем, вообще-то, нарушение, но здесь это будет уместно). Еще одна правка, впрочем, довольно субъективная – крикливый ФА мажор заменим на матовый МИ-бемоль мажор.

①

С. Сла_ ва Те_ бе, Бо_ же наш сла_ ва Те_ Бе

А. Сла_ ва Те_ бе, Бо_ же наш сла_ ва Те_ Бе

Т. Сла_ ва Те_ бе, Бо_ же наш сла_ ва Те_ Бе

Б. Сла_ ва Те_ бе, Бо_ же наш сла_ ва Те_ Бе

②

С. Сла_ ва Те_ бе, Бо_ же наш сла_ ва Те_ Бе

А. Сла_ ва Те_ бе, Бо_ же наш сла_ ва Те_ Бе

Т. Сла_ ва Те_ бе, Бо_ же наш сла_ ва Те_ Бе

Б. Сла_ ва Те_ бе, Бо_ же наш сла_ ва Те_ Бе

Юмор в музыке

Композиторы тоже люди, и иногда любят пошутить. Из классиков неумной веселостью особенно отличался Гайдн: чего он только ни придумывал, чтобы развеселить взыскательную публику! В музыке, так же, как и в анекдоте, смех вызывается эффектом неожиданности: тут вам и резкие смены темпа или динамики (внезапное тутти на форте посреди тончайшего пианиссимо заставляло подскочить на месте задремавших слушателей), и нелепые повторы какого-нибудь незначительного фрагмента, от которых серьезная музыкальная фраза вдруг скатывается в идиотское бормотание, и глубокомысленные паузы – этакий спотыкач на ровном месте, и совершенно невероятные модуляции...

Леонард Бернштейн в книге «Концерты для молодежи» описывает, как он впервые по радио услышал «Классическую симфонию» Прокофьева. Гавот из этой симфонии заставил юного Леонарда кататься по полу кухни, поджав колени к животу от хохота. Надо сказать, что Прокофьев в этой симфонии неслабо оттянулся, отдав должное классикам и доведя гайдновские методы до совсем уж гипертрофированных форм. Отсылаем читателя к Гайдну, Прокофьеву и Бернштейну, вот уж где истинная веселость, а сами двинемся дальше.

Еще один способ вызвать улыбку у слушателя – это процитировать фрагмент узнаваемой музыки в своем произведении (куда деваться, постмодернизм на дворе!). Подчеркнем слово «узнаваемой» – цитата играет роль гиперссылки, отсылая к контексту и образам цитируемого

произведения. Так что у цитаты роль может быть значительней, чем просто повеселить публику, вспомнить хотя бы роль «Dies irae» в Фантастической симфонии Берлиоза или в Рапсодии на тему Паганини Рахманинова. Этакая подгружаемая библиотека получается, выражаясь языком программистов.

Считатами надо обходиться либо подчеркнуто деликатно, либо грубо, нагло и бесцеремонно. Но в любом случае, цитата должна быть аккуратно вплетена в ткань вашей музыки, а не торчать соленым огурцом в торте. Цитируйте как можно ближе к тексту, по возможности сохраните тональность оригинала. Чтобы вас не обвинили в плагиате, цитируемый фрагмент должен быть коротким, но достаточным для узнавания.*

Цитата может быть дана в аккомпанементе, в этом случае постарайтесь, чтобы сольная партия, которую вы напишете, не испортила хорошую музыку (контрапунктный «Чижик-Пыжик» в басовой партии «Интернационала» не в счет). И еще... Пожалуйста, соблюдайте меру и такт, цитируя классиков, помните, что они не могут вам ответить.

Пожалуй, самым сложным моментом является выход из цитаты (этот термин мы ввели по аналогии с клиросным «выход из читка»), то есть завершение цитирования и возврат к своей музыке. Тут требуется виртуозное нахальство и изобретательность, ибо цитируемую, как правило, гениальную музыку надо заменить своей, да так, чтобы слушатель не испытал разочарования.

Маленькая хитрость. Практически верный способ рассмешить слушателя и заодно очень удобный выход из цитаты это двойная цитата, когда музыкальная фраза из одного известного произведения завершается фразой из совершенно другого, не менее известного. Вот например тема из Токкаты и фуги ре минор Баха внезапно подхватывается разработкой из первой части Пятой симфонии Бетховена.



Нарушаем правила!

Параллельные квинты и октавы

Некоторые умученные теорией музыканты вычеркивают параллельные квинты и октавы везде, где встретят (и совершенно напрасно!). Это прозрачные «пустые» интервалы и, конечно, при неумелом использовании обедняют плотное звучание хора (кварта все же звучит терпче, поэтому параллельные кварты разрешены).

И все-таки параллельные квинты иногда используют – для характерного прозрачного звучания, или передачи напряжения, или, наконец, для усиления басов, но никогда «...потому что по-другому не могу-у-у, а как надо не зна-аю, не получа-а-ается...»

* Как тут не вспомнить знаменитое: «Одни говорят – плагиат, а я говорю – традиция!» © Композитор-оперник из культового мультфильма «Пиф-паф – ой-ой-ой!»

П. Чесноков, из Литургии Св. Иоанна Златоуста (ор. 42)



В обработках народных песен можно позволять себе больше вольностей – параллельные октавы, движение всех голосов в одну сторону, дублирование голосов там не редкость. В хоральной же музыке (например, церковной), нужна строгость. В полифоническом изложении следите, чтобы голоса двигались поочередно, переключаясь, не мешая, а слушая друг друга. У каждого голоса должна быть вкусная партия, чтобы никто не ушел обиженным. Для этого обязательно сами пропойте каждый голос и подкорректируйте то, что лично вам не понравится.

Но бывают случаи, когда стиль приходится вырабатывать самостоятельно. Вот пример из практики. Довелось нашему хору участвовать в подготовке и записи первой в мире «Эльфийской оратории» – масштабного произведения композитора Михаила Костылева «Памяти Толкиена» (по мотивам книги «Сильмариллион») для солистов, хора и большого симфонического оркестра. Исполняется она на эльфийском языке. Если кто не знает, этот язык (точнее, целую группу языков) разрабатывал сам Толкиен, чтобы его герои заговорили. Он был ученым-лингвистом, и к делу относился основательно.

Так вот, в процессе работы над ораторией мы убедились, что этот подход самый правильный – нужно было продумать стилистику, хоровую фактуру... по сути, разработать целый музыкальный язык никогда не существовавшего этноса, чтобы не получился какой-нибудь немецкий хорал или русская народная песня в духе: «...и за борт ее бросает на эльфийском языке».

М. Костылев, «Rata Noldor» (Исход Нолдоров) из оратории «Памяти Толкиена»

or! **перекрещивание** Na ra_ta et Va_li_nor a_nda_ve

параллельные квинты

октавное удвоение

ra_ta or!

Тут как раз необходимы параллельные квинты, и ради этого нарушения мы допускаем еще одно – перекрещивание альтов и теноров. Звучит мощно, грозно, необычно – именно тот эффект, что нам был нужен.

Перекрещивание

Надо сказать, что перекрещивание альтов и теноров – это совершенно особый случай. Такое нарушение голосоведения часто используют как выразительное средство, позволяющее выпукло показать каждый из голосов.

Не забывайте, тенор – высокий голос, альт низкий. И когда они меняются местами, каждый из них может показать себя с лучшей стороны.

Следующие два интервала, одинаково звучащие на инструменте, далеко не равнозначны по характеру звучания. Первый – обычный, спокойный, второй – напряженный, яркий.

Альт

Тенор

Альт

Тенор

Гораздо хуже звучат перекрещивания сопрано и альтов или басов и теноров. К тому же при перекрещивании сопрано и альтов мелодию невольно перехватывают альты. И все же композиторы идут на это, когда логика движения голосов для них важнее.

В.А. Моцарт, «Лакримоза» из Реквиема

ju - di - can - dus ho - mo re - us.
 ju - di - can - dus ho - mo re - us.
 ju - di - can - dus ho - mo re - us.
 ju - di - can - dus ho - mo re - us.

Скрытые ходы голосов

Скрытый теноровый ход называют так, видимо, потому, что его не слышно при проигрывании партитуры на рояле. Когда же поет хор, ничего скрытого не остается. Тенора поют в высокой тесситуре, а остальные голоса – в средней. Часто это истошно-пафосные места – хор может петь на форте, тенора все равно всех переорут.

А. Александров, обработка русской народной песни «Горы вы мои»

Ой, те_кла бы _____ стра, ...

Но может быть и очень красиво звучит скрытый теноровый ход на пианиссимо.

Д. Печников (он же – монах Давид), обработка русской народной песни «Ах ты, степь широкая»

Про ____ тя ____ ну ____ ла ____ ся.

По аналогии может быть скрытый альтовый ход в низкой tessiture, который иногда даже перекрещивается с мужскими голосами. Но чтобы его услышать, хор обязательно убирать на piano, тогда альты прозвучат очень красиво.

А. Виральдини, хор молящихся из оперы «Карл Великий»

o__ra pro no ____ bis o__ra pro no__ bis

o__ra o__ra pro no ____ bis o__ra pro no__ bis

o__ra pro no ____ bis o__ra pro no__ bis

А. Федоров, обработка польской народной песни «Каролинка»

Музыкальный фрагмент, представляющий вокальную партию хора. Он состоит из двух систем нот. Первая система содержит ноты для сопрано (S), альты (A), тенора (T) и баса (B). Под нотами даны русские слова: По_шуа Ка_ро_ли_нка до Го_го_ли_на а Ка_рли_чэк. Вторая система продолжает мелодию и гармонию с теми же голосами и словами: за нё а Ка_рли_чэк за нё з фля_ше_чко ви_на. Музыкальная запись включает ноты, ритмические знаки и символы для различных голосов.

Тут, как видите, правила нарушаются злостно и с особым цинизмом – в одном месте альты даже перекрещиваются с тенорами и вообще шагают по нотам аккорда, на которых стоят басы и тенора, как Бэнкэй по головам в битком набитом храме. Но такова внутренняя логика их мелодии, которая все подчиняет себе – первый альтовый ход требует ответного хода, и его получает!

Скрытые ходы бывают только у средних голосов, в «начинке» пирога, называемого хоровой вертикалью. Крайним голосам скрывать нечего, они – сопрано (мелодия) и бас – и без того всегда на виду.

Обо всем понемногу

Мы с вами кратко познакомились с четырехголосием, но можно поделить каждую партию на две или более самостоятельных (по-итальянски это называется дивизи) и получить пяти-шести- или сколькохотите-голосие – лишь бы певцов в хоре хватало. Заклинаем вас, ни в коем случае не прибегайте к этому приему, пока учитесь хоровому письму. Но и потом используйте дивизи, всегда отдавая себе отчет, для чего вы это делаете. Не умножайте сущности без крайней на то необходимости, как гласит «Бритва Оккама» – средневековая мудрость, а уж тогда-то в этом понимали...

Сочетание мелодической и гармонической свободы с классическими нормами хорového письма, лаконизмом и вниманием к вокальности изложения содержат в себе огромные творческие возможности, далеко еще не раскрытые. Стремитесь к ясности ваших партитур! Так и быть, откроем вам один секрет – сложное и громоздкое многоголосое хоровое письмо

Стремитесь к ясности ваших партитур!

с беспорядочно возникающими дивизи появляется, скорее всего, от беспомощности, а не мастерства. Даже у членов Союза композиторов*.

* Только уговор – мы вам этого не говорили! ☺

А как же Рахманинов, возразят нам, и его «Всенощное бдение» с поистине оркестровым колоритом? Но на то он и гений! У кого еще вы найдете такое сплетение голосов, такую полифонию подлинных распевов? Каждый голос (а их во «Всенощной», на минуточку, двенадцать!), как человек в жизни, ведет свою единственную главную для него партию, и Рахманинов дает нам расслышать их всех. Он не направляет голоса, властно диктуя им свою волю, но чутко следит за их развитием, и, словно садовник, вовремя удобряет и поливает распускающееся дерево, а не тянет его за ветки из земли, чтобы оно быстрее росло.

О штрихах. Что именно указывать в нотах? На наш взгляд, только необходимое и самое важное! То, что написано композитором, отражает его желания и служит подсказкой для исполнителя – каким образом лучше реализовать замысел. Но не увлекайтесь и, главное, не пишите очевидных банальностей, вроде диминуэндо в конце каждой фразы или очевидного замедления в финале. Все-таки, наше с вами дело – написать ноты. Выбор манеры исполнения, а часто и динамики, и темпа можно и нужно предоставить дирижеру. Не волнуйтесь, он справится. Скрупулезное указание всех нюансов и штрихов в нотах часто сковывает робкого или начинающего исполнителя. Не заредактированная же партитура открывает широкое поле для различных трактовок. Произведение начинает жить своей жизнью, обрастая смыслами, которых автор порой и не предполагал. Воистину нам не дано предугадать, как наше слово отзовется!

По большому счету, задача автора – не самореализовываться. Его дело – написать так, чтобы полностью реализовался исполнитель. А это значительно труднее.

По-разному делаются обработки и создается своя музыка. Суть, конечно, не в том, что одно надо делать хорошо, а другое абы как. Просто композитор в этих случаях немного по-разному мыслит.

Обработка – вещь более строгая, традиционная, нужно заботиться о том, чтобы передать мысль автора, а не выпендриваться за его счет. Эту работу можно сравнить с переводом. А перевод, как писал Чуковский, – высокое искусство.

В своих же вещах вы свободны – в собственной музыке можно делать все, что разрешает вам Господь Бог и лично ваш слух. И подчас пугает ощущение огромного простора, часто – без каких-либо ориентиров...

Тут весь фокус в том, чтобы научиться внимательно себя слушать. Не бояться написать произведение неожиданное или даже слабое, когда вдруг видишь возможность новой манеры письма. Мелодии собираются, словно пыль на рояле: откуда берется – непонятно. Но прошло три дня – и вот они, главное, успеть записать!

«Научите, как избежать шаблона, и укажите традицию». Это очень хорошая студенческая формула. Вопрос поставлен очень точно.

Бывает, в голову закрадываются крамольные мысли: вокруг столько прекрасной музыки, а ты-то еще куда? Зачем? Но тяга к творчеству прорывается через все упаднические рассуждения. Тут важно, какую цель вы преследуете, когда пишете – хотите заявить о себе миру, или же зафиксировать при помощи нот, то что у вас наболело? («От полного благополучия музыка не пишется – даже на заборе матерное слово не изобразишь, когда у тебя на душе безмятежно», – говорил композитор Марк Фрадкин композитору Яну Френкелю). Во втором случае посыл в пространство оказывается важнее, нежели оценка вашего творчества со стороны взыскательной публики.

Иногда процесс сочинения застопоривается, казалось бы, на ровном месте. Вот уперлись в какой-то оборот, и дальше ни в какую. В этом случае надо отложить произведение на некоторое время, или заняться другой его частью (полезно заранее продумать финал, всегда легче пишется, когда знаешь, чем сердце успокоится). Главное, не спешите рвать свое творение в клочья, если видите, что все получается не так, как вам виделось, и что написанное не дотягивает до замысла. Передохните, займитесь чем-нибудь другим и вернитесь к нему с новыми силами. Скорее всего, истина где-то рядом – достаточно поменять несколько нот, найти новую краску в аккорде, и все вдруг волшебным образом преобразится.

Композитору, пишущему для хора, в наши дни нелегко пробиться к слушателю. Часто ли свеженанписанное сочинение выхватывают у автора, чуть не отрывая с руками, и тут же разучивают большим хором? Увы, чаще бывает наоборот, когда некому показать то, что рождалось в муках, и уж тем более некому исполнить, – единственным исполнителем оказывается компьютерный миди-проигрыватель. И бедолага с отчаяния начинает убеждать себя, что признание и полярность его не волнует, при этом музыка его так и пылится на жестком диске в папке «MyMusic», никем не услышанная.

Издательства не спешат публиковать современных авторов, предпочитают выезжать на проверенном, на классике. Или печатать современныхников за их же собственный счет. Альтернативные примеры ох как редки! Но, что любопытно, настоящие композиторы, встречающиеся авторам на их творческом пути, почему-то не страдают от отсутствия долгосрочных контрактов с издательствами. Самые интересные партитуры успешно публикуются в Интернете, да и общение можно начать в сети, а продолжить в реале. К вашим услугам интернет-проекты Объединенного хорового движения, которое возглавляют авторы этой книги: «Сайт хорового композитора»* с его знаменитой композиторской номинацией... Присоединяйтесь, здесь будут вам рады!

В наше чудное время, помешанное на «авторском» праве, все оказалось поставленным с ног на голову. Слово «авторское» взято в кавычки не случайно. Нынешние законы об авторских правах не касаются самих авторов – у них-то как раз нет ровным счетом никаких прав. Эти права (которые с невероятным цинизмом продолжают называться авторскими) принадлежат издательствам и медиа-холдингам. Например, авторы книг получают всего лишь около 5-10% от суммы, вырученной с продаж их творений. Отношения авторов и издателей – типичный пример того, как большие деньги превращают определенный слой людей в рабов. Система защиты «авторского» права не имеет никакого отношения к защите интересов самих авторов, а ее последствия попросту тормозят развитие мировой культуры и науки, негативно сказываются на развитии человечества в целом. Всякая монополия ужасна. А тем более – монополия на знание и культуру.

И даже если оставить в моральную сторону вопроса (любой автор может состояться только благодаря тому, что впитает в себя окружающую его культуру; не логично ли, что плодами его творчества смогут воспользоваться другие?), то снижается сам темп и общий уровень развития искусства, поскольку зачастую люди просто не имеют возможности знакомиться с тем, что создают другие люди. В нашу эпоху постмодернизма, когда огромная часть создаваемого строится на цитатах, переработке и переосмыслении всего предшествующего, нынешняя постановка правового вопроса не может не вызывать тревоги.

Думается, что **чем значительнее автор, тем меньше он нуждается в тотальном соблюдении «авторского» права.** И лишь те, кто бывает на вершине успеха только один раз в жизни, изо всех сил дерутся за свое место в истории. Но ни тоталитарные законы, ни законы маркетинга в композиции не работают: хорошее произведение остается продуктом штучным, а любая удача –

* <http://corositore.choral-union.ru>), уже упомянутая здесь «Хоровая энциклопедия», фестиваль «Chorus Inside» (<http://www.chorus-inside.ru>) - просим не путать с другими ресурсами, имеющими в своих названиях разработанное авторами этой книги словосочетание «Chorus Insude»...

разовой. Все хорошие музыканты – разные, а все плохие – похожи, как две капли воды. Уж не знаем, почему так искусство устроено. Может быть, затем, чтобы человек мог реализовать шанс на бессмертие, который искусство, безусловно, дает? Правда, не знаем. Но устроено оно именно так. *«Не только тем изумительна жизнь наша, что в ней так плодovit и жирен пласт всякой скотской дряни, но тем, что сквозь этот пласт все-таки победно прорастает яркое, здоровое и творческое, растет доброе – человечье, возбуждая несокрушимую надежду на возрождение наше к жизни светлой, человеческой»*, – написал когда-то Максим Горький.

Раскроем еще одну маленькую тайну: все, что написано в этом разделе, вовсе не курс и не лекции, а всего лишь попытка помочь вам начать писать музыку самостоятельно. Не тушуйтесь перед авторитетами, поступайте по своему усмотрению, совершайте глупости и не бойтесь ошибиться! Всему интересному на свете человек учится сам, путем проб и ошибок, набивая шишки. Так учатся ходить, говорить, свистеть, плавать, кататься на велосипеде, лазать по крышам, целоваться... И, в конце концов, петь и сочинять!

Закрепление эффекта

Вот ваш хоровой коллектив создан и постепенно оброс некоторым репертуаром, словно дно корабля красивыми ракушками.

Теперь вам следует обязательно организовать его первый концерт-презентацию с непременно освещением в местной прессе – для этого придется разослать приглашения по отделам культуры региональных СМИ. Главное, после концерта – непременно собрать все публикации и отзывы, чтобы их копии легли на стол к ректору вуза, директору ДК... Поверьте, отношение к вашему хору сразу изменится, так как вы значительно разнообразите рекламную и PR-политику данного заведения.

Репетиционная работа (Советы из прошлого).

Здесь авторы вновь обращаются к мудрости и опыту Мастеров Хора. Нашим с вами консультантом на этот раз будет маэстро **Николай Михайлович Данилин** – значительное явление в истории российского хорового исполнительства. О нем мы с удовольствием написали в историческом разделе этой книги. В последнее время о нем стали появляться разнообразные публикации, в которых отражены некоторые любопытные принципы хоровой работы. В основном это сделано на основе его репетиционных замечаний, тайком застенографированных хормейстером К.П. Виноградовым во время работы Данилина с Государственным хором СССР в 1939 году. Авторы решили специально для вас привести здесь эти чудом сохранившиеся и мало кому известные стенограммы.

Но для начала – мудрые слова дирижера Клавдия Борисовича Птицы, характеризующие не только мастерство знаменитого хормейстера и педагога, но и оригинальность его личности: *«Н.М. Данилин счастливо сочетал в своей натуре самые высокие артистические достоинства с истинным педагогическим призванием. Поэтому его репетиции были всегда чрезвычайно продуктивны и увлекательны. Все было продумано до мелочей: что было достигнуто в прошлый раз, с чего начинать сегодня, на чем и в какой мере сосредоточить внимание и усилия певцов, когда освободить уставшее внимание от накопления нового материала и возвратиться к впеваютию разобранного прежде, какие выбрать пути и использовать приемы для преодоления конкретных трудностей партитуры. Осуществление предварительно намеченного плана занятий корректировалось ощущением живого процесса репетиции – все наступало вовремя и совершенно естественно; порой шутка разряжала напряженность и утомление, или строгое замечание подтягивало ослабевшее внимание»*.

На репетициях Данилин требовал от певцов, чтобы они знали, сколько тянутся конечные ноты. Даже спрашивал наизусть, сколько тянется та или иная нота, обосновывая это тем, что симфонические дирижеры не всегда показывают хору снятия, кроме самых важных моментов.

Симфонические дирижеры не всегда показывают хору снятия, кроме самых важных моментов

Если не было слышно какого-то голоса, Данилин говорил: «Вы не даете аккорда» или «А пирожок-то – без начинки!». Он обращал самое пристальное внимание на те случаи, когда ноты затактовая (короткая по длительности – восьмая или шестнадцатая) и первая в следующем такте (более длинная, чем предшествующая) – одной звуковысотности. Придирчиво требовал от певцов, чтобы затактовая нота интонировалась точно и не была бы ниже ноты, стоящей в начале такта, что порой случается в быстром темпе. Эти ноты долго и медленно впевались, на них делались остановки.

Из стенограммы репетиционных высказываний Н.М. Данилина (репетиции с Государственным хором СССР в 1939 году)

Почему оркестр настраивается заранее, а хор может петь не настроившись? Нужно готовиться, слушать, готовить ноту и настраиваться. Надо настроить инструмент (имеется в виду хор), а потом на нем играть. А-капельный хор – значит каждая партия, как один голос. Каждый коллектив и дирижер должен угадать замысел автора и при помощи слов и нот передать его слушателям. Вступайте вместе, чтобы был хор, а не собрание поющих. Хор – это не собрание поющих людей.

Для каждого хорового певца есть правило: когда поете по нотам, в начале и в конце – обязательно [смотрите] на дирижера и, по возможности, чаще в середине. Это правило существует столетия. Раньше пели только по нотам. Сливать голоса, чтобы не было отдельных тембров. Нельзя лирические вещи петь размеренно, надо идти за мелодией; все аккомпанирующие голоса подчиняются мелодии.

Драматические произведения, так же, как и лирические, нельзя петь размеренно, маршеобразно. Это не массовая песня. **Поите фразами и в вокальном смысле, то есть, чтобы фраза не пестрила разными тембрами.**

Каждый инструмент старается «петь». Даже на рояле, когда учат играть, заставляют петь. Голос же человека этим обладает – это драгоценная способность, а певцы мало поют. Человек, слушая пение, сам беззвучно связками поет мелодию. Это передается в мозг, и таким образом он запоминает мелодию. Это есть внутренний слух. Его нужно развивать.

Никогда нельзя следующее произведение начинать на полтона выше или полтона ниже. Это всегда будет грязно.

Когда поете с закрытым ртом, кончик языка положите к корням нижних зубов, чтобы между языком и небом было больше пространство, иначе мал резонатор и получается треск.

Если в голосе одна нота, ее не выпирать.

Ни в коем случае не передыхать в том месте, где нужно петь выше целый тон.

Самое трудное – вступить после паузы, нужно хорошо знать музыку, вступить после паузы с верной интонацией (точно в ноту), в нужном ритме, с верными словами – первое правило хорового певца.

Каждый из вас должен отвечать за строй, за звук – тогда составится хор. Готовьте в piano вступление звука, как трубоч, как скрипач.

В партии спеваться парами, потом маленькой группой. Спеться с соседом, чувствовать его дыхание, биение его сердца! Если у него кончается дыхание, тянуть пока он берет дыхание. Это и есть цепное дыхание. Отсюда начинается ансамбль.

Тональность a-moll (ЛЯ минор) чрезвычайно трудна для хора в смысле держания строя. Никто никогда не пел в a-moll чисто.

Малую терцию вниз петь труднее, чем вверх.

Тональность fis-moll (ФА-диез минор): подтягивать не только тонику и доминанту, но все ноты, кроме ЛЯ.

Конечно, поется гласная буква, но согласная – формирует слово.

Не толкать ноты, если они связаны одним слогом.

Слоги петь сухо и четко, но связанные ноты – legato. Всегда слабая часть такта и безударный слог – тише.

Особенно ясно нужно произносить слова малознакомые.

Старайтесь все чувства передавать звуками.

Окончания фраз мягче, нужно чувствовать концы фраз. Даже на forte, все равно, концы фраз мягче, чтобы не было неверных ударений.

Каждая тональность имеет свою окраску. Самая яркая тональность – A-dur (ЛЯ-мажор), самая мягкая – Es-dur (МИ-бемоль мажор!). Похоронные марши идут в b-moll (СИ-минор).

У каждого голоса есть свои рабочие ноты, то есть те ноты, на которых больше всего пишут хоры, и эти ноты идеальны. Когда испытывают голос, то проверяют, может ли певец долго петь на этих нотах. Если не может, устает скоро, значит, не годится. Если не выходят верхние ноты, это полбеда, это можно сделать. Но на рабочих нотах голос должен петь чисто и сколько угодно.

Каждый нюанс, оттенок имеет две стороны: количественную и качественную. В piano количественная сторона будет тихо, а качественная – спокойствие. В forte количественная – громко, качественная – с внутренним напряжением. Р иногда можно делать не слишком тихо, но важнее делать спокойно. Можно зажать р и сделать очень тихо, но это не будет нюансом, не будет жизни.

Занижение в хоре лечится – расстановка в нотах с карандашиком в руках одновременных дыханий, более тщательная работа над дыханием... Следует продумать в конкретном произведении с конкретной партией, где лучше всего дышать

- правильное сформирование пиано;
- особое внимание к нисходящим интонациям;
- особое внимание к выдержанным нотам;
- особое внимание к «диминуэндам-раллентандам».

В этих местах чаще всего «ползет».

Даже в монотонной работе можно найти определенный шарм. Все дело в поэзии. Можно ли ее найти, скажем, в многочасовом выстраивании интонации у партии теноров? Можно. Если вы знаете, что каждое ваше действие, каждый звук, каждый взгляд – осмысленный шаг в создании звучащего шедевра. А в этом не может быть ничего лишнего, незначительного или скучного.

Маленькая банальность от авторов

Количество певцов в хоре, как известно, определяет его звучность. Отсюда – маленький секрет: если небольшую по численности хоровую партию, состоящую из посредственных голосов, увеличивают вдвое голосами такого же качества (а что делать, если других пока нет), то она начинает звучать значительно лучше.

О концертах.

А если точнее: как войти в концертную жизнь и рассказать о ней

Полагать, что недавно созданный любительский хор будут сразу приглашать на концерты – наивно и недальновидно. Но «...Мы не можем ждать милостей от природы...». И поэтому «...пойдем другим путем». Концерты на этом этапе следует придумывать самим, но делать это следует авантюрно, нестандартно, изысканно и со вкусом.

Для начала нужно написать письмо. Ну, скажем... Главе Епархии вашего города или округа, на бланке хора о том, что такой-то коллектив готов бесплатно дать серию благотворительных концертов под эгидой епархии, например, в фонд храмов города.

Но здесь есть одна проблема. Годы советского атеизма практически искоренили из нашей жизни официальный церковный этикет. Большинство сегодня не знает, как надо правильно обращаться к священнослужителям, например, к правящему архиерею, как в описываемом здесь случае. И, если вдруг возникнет такая необходимость, хоровой коллектив или его руководитель, далекий от соблюдения церковных канонов, может попасть в неудобное положение. Особенно если у него в сознании отложились кинематографичные «святой отец», а то и вообще «падре». На самом деле к служителям Русской Православной Церкви надо обращаться в соответствии со специальными правилами.

Дружеский совет читателям от игумена Никодима (Лунева), благочинного Егорьевского района Московской области

Для архиерейского сана будет уместно обращение: «*Ваше Высокопреосвященство, дорогой владыко <имя>!*», а перед вашей подписью руководителя и вместо «С уважением» обязательно следует написать «*Испрашивая Ваших святых архипастырских молитв и святейшего благословения*», <должность, звания и подпись>».

Поверьте авторам, глава епархии непременно оценит подобное отношение и распишет письмо «кому надо», и тогда от вас уже будет не отвертеться! Тем более что обычно подобные предложения вызывают довольно живой интерес и вот почему.

Во-первых, вы НИЧЕГО НЕ ПРОСИТЕ, а наоборот ПРИВЛЕКАЕТЕ ДЕНЬГИ (пусть небольшие, но в любой епархии и они пригодятся, можете не сомневаться). Этот факт вызывает уважение и, в свою очередь, привлекает внимание к вам и вашему хору! Если вас интересует

механизм сбора денег, то в данном конкретном случае он прост, как мычание: банальная продажа билетов или, что экономически интереснее, «штатная» кружка для пожертвований, монументально водруженная посреди концертного пространства или в любом удобном месте, хоть при выходе. Поверьте авторам – наполняемость ее будет вполне удовлетворительной, купюрами и монетами самого разнообразного достоинства.

Во-вторых, вы **БЕСПЛАТНО** получаете концертную площадку, организацию собственно концерта (он может пройти в самых неожиданных местах – в храме, доме причета, на открытом воздухе, где угодно!) и так называемую первичную востребованность.

В третьих, рассылая пресс-релизы и привлекая к этим мероприятиям местные СМИ (а они это уважают, особенно если в конце еще и фушет пообещать!), вы обеспечиваете рекламу как себе самим, так и вашему учредителю, чего он, наверняка, не сможет не оценить.

Написание пресс-релизов о деятельности хора дело интересное, увлекательное, но не такое простое, как может показаться. В нашем с вами деле, здесь все упирается в тренировку. Поверьте, нахрапом тут не возьмешь. Первый же «опус» авторов этой книги о «хоровом мероприятии» не прошел модерацию на серьезном интернет-ресурсе по той причине, что «...текст не отвечает требованиям, предъявляемым к пресс-релизам». Авторы пробовали возражать, подключив амбиции (а как же!), красноречие и ни на чем тогда не основанную, но зато полную уверенность в себе. На что получили лаконичный ответ: «Ребята. Вы ни хрена не умеете писать подобные тексты. Либо пойдите и научитесь, либо идите гуляйте».

Гулять нам на тот момент как-то сразу расхотелось, пришлось срочно восполнять пробел в знаниях, а что еще оставалось делать. Как выяснилось, оказывается при написании пресс-релизов необходимо соблюдать множество определенных правил и тонкостей, о которых мы тогда даже понятия не имели. Пресс-релиз по виду очень похож на новость. Только новости пишут журналисты, и предназначены новости для широких масс. Пресс-релиз же в нашем с вами случае – это новость отдельного хорового коллектива, которая пишется не журналистами, а для журналистов. Хороший пресс-релиз должен «цеплять» внимание представителей СМИ! Если журналисты заинтересуются им, то они точно напишут на основе этого материала новость или статью в печатном издании. А хор получит освещение события и ненавязчивый пиар.

Анекдот в тему

Основное правило отечественного пиара: если вас покусала собака, то это случай, но если вы покусали собаку – это уже событие.

Основные правила написания пресс-релиза:

- событийность;
- краткость;
- информативность;
- грамотность;
- адресность рассылки.

Составленный согласно классическим требованиям пресс-релиз по форме и содержанию должен основываться на принципе пирамиды. Сейчас поясним. В плане формы текст соответствует обычной пирамиде: краткий заголовок, лаконичный первый абзац, более

объемная основная часть... В соответствии с этим забавным принципом текст должен строиться следующим образом:

Заголовок (или headline). Должен быть емким и максимально содержательным. В большинстве случаев именно заголовок влияет на то, будет прочитан релиз или нет.

Лид (lead) – первый абзац. Состоит буквально из 2-3 предложений. В нем кратко излагается суть произошедшего или планируемого события с участием хора, указывается время, место и основные действующие лица.

Основная часть. В ней приводится более развернутая информация, интересные факты и подробности, даются пояснения, в том числе при помощи цитат или комментариев известных личностей (например, звезд классического вокала или хорового искусства), а также информация о вашем хоре и его миссии.

Контакт. Контактные данные хора (адрес, телефон, факс электронная почта). Отдельно указывается контактный телефон составителя пресс-релиза для срочной связи на тот случай, если редактору понадобится оперативно уточнить какие-то детали.

Пресс-релизы в хоровом деле обычно делятся на три категории:

- анонсирующий (перед событием);
- промежуточный (в ходе мероприятия с участием хора);
- итоговый (после события или «пост-релиз»).

Все три категории могут быть одинаково интересны для вашего замечательного хора.

В связи с широким внедрением Интернета очень популярными стали так называемые «электронные пресс-релизы». Дело в том, что раньше пресс-релизы присылались в редакции СМИ исключительно в бумажном виде, на специальном бланке, в специальной папочке. Иногда по факсу, что еще в 90-е годы породило шутку, что, мол, «опять прислали обои». Мы с вами живем в XXI веке, где считается нормой и хорошим тоном отправлять в редакцию материал исключительно по электронной почте – это очень удобно и для отправителя, и для самой пишущей братии.

Любая новость, послужившая информационным поводом, должна быть интересной, привлекающей внимание и не оставляющей читателя равнодушным. Чем больший отклик способен вызвать пресс-релиз, тем выше его шансы быть опубликованным. Значимость события хорошо подкрепить весомыми аргументами и высказываниями авторитетных людей. Следует четко осознавать, что пресс-релиз – это, прежде всего, информационное сообщение, а не массивная реклама вашего хора! Поэтому в нем лучше избегать рекламных интонаций – восклицательных предложений и прилагательных в превосходной степени («крупнейший», «лучший», «выдающийся», «самый известный в регионе»). Информация должна излагаться максимально объективно, с использованием лишь достоверных фактов. **Если журналисты уличат вас во лжи хотя бы раз, репутация хора в пресс-среде будет подпорчена! Доверие – как нервные клетки: практически не восстанавливается.**

Пресс-релиз – это прежде всего информационное сообщение,
а не массивная реклама вашего хора!

Не забывайте, что вы представляете событие из сферы музыкального искусства, а не презентацию новой фирмы по производству похоронных принадлежностей, поэтому ваш текст должен быть написан понятным и живым языком.

Качественный пресс-релиз, как известно, требует безупречности с точки зрения орфографии, пунктуации и стилистики. Не стесняйтесь дать его на вычитку некоторым артистам вашего хора – почему нет? Абзацы в тексте должны быть достаточно короткими, а предложения – простыми для восприятия. Если вами используется аббревиатура (например, название университета, ДК или предприятия, при котором создан ваш хор), там, где она встречается в первый раз, обязательно должна даваться расшифровка. Желательно отказаться от использования слов «вчера» и «завтра» – это может оказаться неуместным при рассылке релиза в еженедельные или ежемесячные издания. Если употребляется слово «сегодня», после него необходимо в скобках указать дату и время. Текст не должен быть слишком длинным или слишком коротким, оптимальный размер – одна, максимум полторы страницы.

Ну и, конечно же, при подготовке пресс-релиза необходимо учитывать специфику изданий, по которым вы собираетесь его разослать. Зачастую целесообразно написание нескольких вариантов текста – с учетом направленности и аудитории каждого издания. Если предполагаемые читатели представляют собой широкий круг – в релизе стоит сделать упор на значимость описываемого события для общества в целом. Для специализированного музыкального издания возможно более глубокое раскрытие темы с посвящением читателя в исполнительские тонкости и детали. Однако, в любом случае вам не рекомендуется злоупотреблять узкоспециальными терминами и профессиональными жаргонизмами.

Пример удачно сработанного авторами пресс-релиза

Заголовок: Мировая премьера в православном храме

Лид: 12 мая 2014 года в храме Всех Святых на Соколе состоится благотворительный концерт современной православной музыки

Основная часть. 12 мая 2014 года в 15:00 в Храме Всех Святых на Соколе состоится благотворительный концерт православной духовной музыки, написанной современными композиторами в качестве музыкальных приношений одному из старейших и знаменитых храмов столицы. Прозвучат произведения Андрея Звягинцева, Антона Федорова, Андрея Микиты, Серафимы Этингер, Антона Вискова и Владимира Файнера. Мировая премьера этих сочинений состоится благодаря участию Академического большого хора Российского государственного гуманитарного университета (РГГУ). Хор был основан в 1912 году. В те далекие годы с ним пели Шаляпин, Нежданова, Собинов... Сегодня с этим коллективом выступают Хосе Каррерас, Мария Гулегина, Зураб Соткилава и другие звезды мировой оперы.

На концерте в качестве дирижеров выступят авторы представленных композиций.

По окончании концерта в доме причета состоится брифинг-фуршет с дегустацией молдавского домашнего вина «Лаутарэ».

Контакты. <адрес>, <время проведения мероприятия>, <проезд>. Для аккредитации: <телефон>, <e-mail>, <контактные данные автора пресс-релиза>.

Следует учитывать, что однократной публикацией добиться узнаваемости хора и формирования устойчивого общественного мнения о нем вряд ли удастся. Поэтому рассылать пресс-релизы следует регулярно. Периодичность может составлять как раз в неделю, так и раз в несколько месяцев. Однако в первом случае существует опасность так называемого информационного пресыщения – такие релизы могут быстро надоесть.

Золотое правило: отсылать пресс-релиз о событии с участием вашего хорового коллектива стоит только в том случае, если это событие, по вашей персональной оценке, действительно достоин внимания журналистов и общественности.

Шесть испытанных авторами вредных советов по написанию пресс-релизов

1. Напишите пресс-релиз сами, не привлекая никого. Если вы руководитель хора, то вам известны все подробности информационного события. И ничего, если у вас была в школе тройка по русскому и литературе. Теперь - то вы взрослый, да еще и руководитель хора! Никто просто не посмеет поставить вам оценку «три».

2. Разошлите ваш пресс-релиз по всем факсам и e-mail адресам редакций, которые у вас имеются и которые удалось найти в Интернете. Не важно, что информацию о концерте хора и мировой премьеры хорового сочинения вы послали на телеканал «Рок-Мельница» или в редакцию журнала «Свиноводство». Тяжелым рокерам с телеканала, а также свиноводам, которые представлены в редакции этого журнала, без сомнения, будет интересно узнать, почему для первого исполнения вами было выбрано именно это хоровое произведение.

3. Обязательно используйте сложные речевые обороты, придаточные предложения, а также пространные рассуждения о ладах, секвенциях, модуляциях, клавирах и партитурах. Пусть текст будет витиеватым и сложным для восприятия. А если кто-то не поймет, то пусть воспользуется Хоровым словарем Романовского (который даже в Яндекске представлен), поищет информацию в Интернете или просто позвонит специалистам-хоровикам.

4. Напишите пресс-релиз на трех, а лучше на четырех листах. Обязательно подробно опишите историю создания вашего хора, все награды и лауреатства, которые коллектив получил за все время своего существования, вплоть до поощрительной грамоты на конкурсе под Житомиром. Если вы пользуетесь электронной почтой, можете так же выслать фотографии хормейстеров, концертмейстеров, солистов и администраторов – а вдруг в редакции журнала «Инновационные технологии в черной металлургии» захотят опубликовать одну из них!

5. О любом событии, происходящем с участием вашего хора, постарайтесь рассказать всей стране. Так и пишите: «Концертное исполнение новой редакции песни «Подмосковные вечера» Соловьева-Седого в поселке городского типа Новые Глухари – самое выдающееся событие в духовной жизни страны за последние четыре года!».

6. Не подписывайтесь и не оставляйте телефонов, ни в коем случае! В особенности, если вы решили лично завезти ваш пресс-релиз и собираетесь продублировать его в общей почте из-за базовой ценности данной корреспонденции. Естественно, все редакторы и журналисты просто обязаны знать ваш хоровой коллектив и его координаты. В крайнем случае, они могут позвонить в департамент культуры.

И наконец:

В-четвертых. Вы сами и ваш хор будете участвовать в высокодуховном и благородном деле, что, конечно же зачтется Там, Наверху. Если и не всем вместе, то уж совершенно точно – каждому в отдельности.

По этой формуле можно рассылать письма и проводить концерты на любых предприятиях города и области (аккуратнее с винными и ликероводочными заводами! ☺) и вообще в любых сферах городской или районной жизни. Помните, что концертные площадки города или района – это потенциально ВАШИ площадки! Нужно просто помочь им, наконец, стать таковыми, вот и все.

Этот обязательный этап развития хорового коллектива в современном хороведении называется **первичная инициатива**, и его никак не обойти. Главная задача – сделать его по-настоящему интересным и чтобы он непременно доставлял удовольствие. И тогда все обязательно получится.

Помните, что концертные площадки города или района –
это потенциально ВАШИ площадки!

Дружеский совет от авторов

В самом начале руководства Академическим большим хором РГГУ авторам приходилось буквально самим выдумывать концерты. На самом деле это очень интересно – простор для фантазии! Следует помнить, что ваш город или район наполнен потенциальными слушателями! Нужно просто сделать им шаг навстречу, дать осознать счастье работы именно с вами. И, поверьте, здесь уместны самые нестандартные и авантюрные ходы!

И еще. Пожалуйста, не забывайте уже упомянутой выше очень важной вещи. У вас любительский хор, следовательно, вы не просто занимаетесь музыкой. Прежде всего, вы **позволяете себе** заниматься музыкой. Ощутили разницу? Авторы уверены, что да. Следовательно – выше голову! Ибо если уж что-то себе позволяешь, то исключительно потому, что в состоянии себе это позволить.

А значит – все в ваших умелых руках!

Рассуждение от маэстро Бенито Мадзини (Венеция, Италия)

Репутацию хора нельзя придумать, ее необходимо заслужить. Это правило едино для всех. Будь то любительские или профессиональные коллективы, хоры или оркестры, где рождается, пожалуй, самая тонкая в мире материя – Материя Прекрасного. Она не имеет стандартов, каждый раз это работа Тонкими энергиями.

Постепенно авторы этой книги натренировались писать пресс-релизы, обзавелись знакомствами в среде СМИ и сказали сами себе: *«Молодцы! Было сложно, но мы сами во всем разобрались»*. А значит, и вы разберетесь. Написание пресс-релизов – очень хороший навык. Никогда не знаешь, как и когда может пригодиться. Но пригодится обязательно.

Концертная ситуация

Считается, что больше двух концертов в месяц вредно для любительского хорового коллектива. Но жизнь, в том числе, хоровая, вообще вредная вещь – от нее в конце концов умирают. ☺ Однако после двух-трех удачных концертов (с хорошей публикой, на приличной площадке с благодарной акустикой) с интервалом дней в десять-пятнадцать, эта пугающая перспектива уже не кажется таковой.

Взаимоотношения хора и слушателя – сфера интимная, даже в чем-то биоэнергетическая. Что именно и почему слушатель ищет и что находит в выступлениях или записях именно этого хора – загадка, как бы ловко ни раскладывали все по полочкам всезнающие музыковеды и различные эксперты от хорового искусства. Союз хора и слушателя должен быть основан на взаимном доверии и уважении. Слушатель, введенный в заблуждение, не даст вам возможности оправдаться и, вполне вероятно, не скоро простит вас. Поэтому на любом концерте вы должны уметь предвидеть непредвиденное и понимать, что, хотя ответственность разделена поровну между руководителем и артистами хора, в конечном счете рискуете только вы. Лично. Так что успех любого концерта, безусловно, в ваших руках. Если вы хорошо обдумаете предстоящее «концертное меню», не пожалеете времени на тщательное изучение партитур, не пренебрежете мудростью признанных авторитетов и только после этого выйдете с идеей данного концерта к хору, то вы сумеете наладить процесс энергообмена со слушателем, а также в полной мере оценить смысл и свойство владения концертной ситуацией.

Этот полезный концептуальный термин был внесен в практическое хороведение дирижером Сергеем Строкиным (ныне – монах Киприан). Сергей Владимирович включил в это понятие весь комплекс задач по подготовке хора к концерту. «Концертная ситуация начинается за неделю до концерта!», – любил повторять он тогда еще совсем молодым авторам этой книги. Интересно, что смысл высказывания включал не только знание хором исполнительского материала, но и то, что обычно содержится в пожелании «береги себя». Каждый артист хора хотя бы в период концертной ситуации действительно должен беречь себя от переохлаждения, перегрузки голосового аппарата, острой, копченой и пересоленной пищи, а также от таких «вкусных врагов вокала», как вафли, семечки, орехи и прочее, что в виде мелкого безобразия может осесть на голосовых связках и вызвать никому не нужный певческий дискомфорт с ухудшением качества звука. Ну и, конечно же, необходима психологическая настройка и ощущение персональной ответственности каждого за большое общее дело.

Концертная ситуация начинается за неделю до концерта!

Замечание от Людмилы Гурченко

Диск записан – и навеки. Концерт – хрупкая, изменчивая штука.

Некоторые секреты мотивации

Мотивация, как известно, помогает держать хоровой коллектив в творческом тоне. У вас, как руководителя, всегда должна быть наготове идея, манок для ваших певцов – они всегда должны знать, что впереди у вас для них обязательно есть что-то интересное. В наше время это принято именовать словом проект. Нормальный термин, не лучше и не хуже остальных.

Конечно, творческий тонус хора периодически спадает, особенно после больших и ответственных проектов. Начинаются пропуски репетиций под разными благовидными предложениями, снижается рабочая активность певцов, следовательно падает качество...

Не волнуйтесь – это временное явление, свойственное любому живому организму. Дайте хору немного прийти в себя и он, вот увидите, вознаградит вас за терпение.

Иногда подъему мотивации хорошо помогает адреналин-эффект. «Через три месяца поем оперу «Сельская честь» в Большом зале консерватории! С оркестром Радио «Орфей» и Владиславом Пьявко в роли Турриду»*. Да-да, совсем как в известном фильме «Джентльмены удачи», когда главный герой в исполнении гениального Евгения Леонова дает своим «подельникам» учебник английского языка и велит выучить до завтра «от сих, до сих», мотивируя тем, что, мол, посольство будем брать. Пример этот, естественно, утрирован и утопичен, но, как мы видим из того же фильма, дающий колоссальный импульс.

Другое дело, что любой кредит доверия, взятый вами у коллектива, обязательно должен быть обеспечен его реализацией. Поэтому не стоит придумывать заведомо неподъемные хором проекты – обязательно трезво и реалистично взвешивайте любое ваше обещание и ни в коем случае не обманывайте своих людей.

* Совершенно реальный пример из жизни Академического большого хора РГГУ. Спели весьма неплохо, даже сделали фондовую запись. Видео можно посмотреть на Youtube, ключевые слова при поиске: «Сельская честь Пьявко РГГУ»

Райдер хора

Райдер – неудобное словечко, пришедшее из западного шоу-бизнеса в отечественное хоровое дело. Образовано от слова *ride* – поездка, ехать. В нашем с вами случае райдер – это список требований, предъявляемых хоровым коллективом организаторам концертных и гастрольных выступлений. Фактически это перечисление всех тех условий, при которых артисты хора будут чувствовать себя комфортно до, во время и после выступления.

Как правило, райдер делится на две тематические части: техническую и хозяйственную. Техническая часть, в соответствии со своим названием, оговаривает технические требования по проведению выступления – станки для хора, микрофоны, мониторы, свет и т.п. Очень нужный перечень требований!

К хозяйственной части райдера любых артистов у публики гораздо больший интерес, так как эта часть описывает уже бытовые потребности. Тут важно не уподобиться некоторым «звездам», которые для часового концерта в патриархальном провинциальном городке требуют себе гримборную с джакузи, шампанское от кутюр и рябчиков в ананасном соусе, причем непосредственно перед выходом на сцену. В качестве оптимального испытанного примера мы хотели бы привести общий райдер хора РГГУ, за много лет проверенный и отлаженный.

1. Академический большой хор РГГУ выступает только в полном составе, деление на более мелкие группы исключено.

2. Хор может выступать на безвозмездной основе (при проведении мероприятий соответствующего формата). Обязательной оплате в этих случаях подлежат только услуги сторонних специалистов – концертмейстеров, приглашенных солистов и т.п.

3. Хор не участвует в мероприятиях партийного, политического и «банкетного» характера.

4. Сценическое оборудование:

- станки-подставки для хора численностью 85-100 человек;
- подставка для дирижера;
- нотный пюпитр или пульт.

5. Акустическое оборудование:

5.1 Для помещений с хорошей естественной акустикой: не требуется

5.2 Для помещений с плохой естественной акустикой:

- для хора: 12 широкополосных микрофонов;
- для солистов: направленный микрофон для каждого;
- акустические мониторы для самоконтроля;
- пульт;
- услуги звукорежиссера.

5.3 Для концертов формата open-air (на открытом воздухе):

- порталы – 5 киловатт в сумме;
- пульт микшерный – 24 канала с фантомным питанием 48 вольт на каждый канал;
- 6 AUX (минимум);
- линии задержки – Hall, Delay (tc one, tc two);
- Feedback destroyer (подавитель обратной связи) – мастер эквалайзер – 16-24 полосы на канал;
- мониторы подзвучки – 4 шт.+ 2 канала эквалайзеры по 16-24 полосы;
- стойки микрофонные с держателями – 18 шт.;
- микрофоны фантомные – senhizer, akg, – audio-technika, dynaudio и т.п. – 18 шт.;
- коммутация;
- услуги звукорежиссера.

6. Помещения:

- две комнаты для переодевания и отдыха (желательно не менее 20м²) со стульями;
- комната для распевки (желательно с пианино или роялем).

7. Саундчек:

Обязательная акустическая репетиция, в том числе с проверкой предоставленной аппаратуры.

Давайте сразу оговоримся: приведенный райдер – не догма и не инструкция, а, в данном случае, некий шаблон, пункты которого вы можете корректировать по своему усмотрению или вовсе устранять.

Шедевры профессиональной психологии или Эффект Полянского

«Хор – это экипаж одного корабля», – говорил Свешников. Да, все так, все верно. Но как порой успевает переругаться команда к концу рейса! Стоит помнить о том, что **женская группа хора психологически тяготеет к порядку. При этом мужская наоборот, к хаосу. Задача руководителя объединить эти две стихии и создать из них некую третью – которая, собственно, и именуется Хоровым Коллективом, а не музыкально одаренной толпой.** В свое время это блестяще проделал современный русский дирижер Валерий Полянский, создав сначала любительский (если быть точными – полупрофессиональный) коллектив, который совершенно естественным образом и с огромным удовольствием развился в Государственную симфоническую капеллу России.

Авторы искренне считают, что «полянская» модель современного профессионального хора оказалась наиболее удачной, потому что... Да Бог его знает, почему. Но результат мы все наблюдаем: все очень просто, если этому хору выпало такое счастье, значит, оно существует в природе, ибо счастье далеко не миф, а реальность! И ведь ничем этого мастера природа не обделила – ни по форме, ни по содержанию: реликтовое сочетание полководческого размаха и провизорской скрупулезности. Его любит и хор, и солисты, и оркестр, и даже критика – случай редчайший. Зовите меня просто Кузьмич! Только не забывайте, что вы полностью под властью моих рук и глаз. Народный артист России Валерий Кузьмич Полянский может быть довольным – ведь думая, что создает просто хор, он создал настоящую Легенду. Не говоря уже о том, что интерпретации этого дирижера всегда остроумны и парадоксальны. Авторам бы его подход и его данные – чего уж тут.

Вот так, между прочим, создаются империи. А вы как полагали?

Фестивали, конкурсы, ассамблеи, формулы и хоровые конгрессы

Сильным коллективам конкурсы не нужны.

Г.А. Струве

Авторы не сомневаются – читатель вполне осознает то, что мир любого хора отнюдь не герметичен, он отзывается на хоровой мир вообще. Но, как ни странно, у хоровой объединяющей идеи есть и свои враги. Это непонимание, снобизм, предубеждение, пресловутая духовная лень и всевозможные доморощенные конкурсы, где члены жюри, зачастую не имеющие собственных коллективов, предвзято судят – как хор вышел, как дирижер поклонился, какой длины юбки у женского состава и как пошла у дирижера вторая доля... В общем-то, петь уже и не обязательно – об ансамбле, строе, нюансах и репертуарной политике судить там чаще всего просто некому.

Кто сказал, что конкурсы не нужны? Они не просто нужны, они необходимы! Это одна из важных форм развития хорового искусства. Просто хоровой коллектив, подающий заявку на тот или иной конкурс, должен знать, на что он идет. Должен быть готовым к соревнованию, к борьбе, к тому, что другие хоры и их руководители в данной ситуации – это не только коллеги, но, прежде всего, соперники на конкурсной арене. Это нормальная мотивация, она сродни спортивному апломбу. Но суровая реальность порой лишает руководителей хоров прекраснородушного отношения к конкурсам, особенно к некоторым «отечественного производства» – в случае авторов этой книги пиетет уже несколько раз сменился недоумением и горькими сожалениями.

Размышление в тему от Известного Хорового Дирижера

На конкурсах комиссии экзаменуют хоровые коллективы, а хоровые коллективы экзаменуют комиссии. И не во всех случаях комиссиям удается выдержать экзамен.

Сегодня конкурсов развелось так много (в условиях дикого хорового рынка каждый имеет право на свой), что волей-неволей начинаешь воспринимать весь хоровой конкурсный пейзаж как своеобразный хоровой Клондайк, где на волнах амбиций, интересов и симпатий жюри совершенно случайно можно выиграть относительное гран-при... «Быстрее, выше, сильнее!» – гласит олимпийский девиз. К сожалению, именно в эту сторону в наше время сместился критерий конкурсного хорового исполнительства: голый техницизм там порой захлестывает и индивидуальность, и саму музыку. Авторы лично знакомы с дирижерами, которые цинично вкладывают в участие в конкурсах самый простой и беспощадный смысл – выживает сильнейший! Некоторые хоровые конкурсные мероприятия (особенно коммерческие) сегодня превратились в спорт, в игровой автомат, в гонки за золотой диплом, и в гораздо меньшей степени в искусство. Ведь не секрет, что многие конкурсы часто работают по принципу: пара-тройка продвинутых, а то и профессиональных коллективов, остальные – не обессудьте. Тут многое зависит от игры случайностей, амбиций, симпатий-антипатий. К сожалению, ни один конкурс не гарантирует ни хору, ни дирижеру, ни композитору удачной концертной жизни. Судите сами.

- Великий Свешников **НЕ** получил Государственной премии за свои гениальные аранжировки.
- Великий Данилин получил звание профессора консерватории **НЕ** за свою гениальную музыку, а за педагогический вклад в воспитании дирижеров.
- Великий Чесноков **НЕ** получил адекватного государственного вознаграждения за свою Книгу и все прочие заслуги.

И так далее, и так далее, и так далее... Список этот долог и пессимистичен. Главное не забывать: дипломы выдаются *людьми* – даже лауреатские дипломы конкурса, даже если они ровным счетом ничего не значат в дальнейшей хоровой жизни.

Мнений относительно хоровых конкурсов существует великое множество. В задачи авторов этой книги вовсе не входит направлять читателя в дебри однозначных формулировок. Кому-то же надо честь страны-республики-края-района-деревни-села-хутора отстаивать. Тут конкурсы незаменимы, равно как и ваша личная уверенность в победе в них. Любой коллектив в состоянии выбрать то, что именно ему нужно, – фестиваль или конкурс. Но при этом он имеет право на правдивую информацию о мероприятии, а не на завуалированную подмену понятий. И если вы выбрали именно соревновательное направление, то пусть вашему хору везет в конкурсах – дай вам Бог!

Ни один конкурс не гарантирует ни хору, ни дирижеру, ни композитору удачной концертной жизни

Наверное, читатель уже понял, что хоровое дело – как остросюжетное кино, со своими рисками, сумасшедшими идеями, неожиданными поворотами. У каждого хора есть множество способов самоутвердиться. Можно по нескольку раз в год участвовать в конкурсах, можно ездить на всевозможные фестивали с конкурсной составляющей. А можно поступить гораздо оригинальнее.

Фестивали, конкурсы, слеты, смотры... Все это было создано более ста лет назад и прекрасно отлажено. Но крутые повороты новейшей истории вносят коррективы и в этот вековой шаблон. Появились хоровые ассамблеи, конгрессы, олимпиады... Появились проекты, где хор представляет собой не просто участника исполнения, а настоящий арт-объект.

Прекрасной альтернативой конкурсам авторам представляются различные хоровые мероприятия, где основной задачей является не пресловутое «хорами меряться», а идея единения

и взаимопомощи – то, что во все времена называлось хоровое братство. Подумайте сами – любому, кто пел в хоре, уже есть, что вспомнить в старости. А люди, у которых есть общие воспоминания, уже не могут быть чужими. Давайте дружить хорами!

В конце концов, ничто не мешает организовать фестиваль самим. И в качестве приза выбрать что-нибудь несложное, трогательное и смешное... Например на придуманном авторами фестивале «CHORUS INSIDE» в 2008 году это было... сочетание камертона и штопора. Получилось здорово! А образовавшийся гибрид – «камерштопор» или прибор «пей-пой» – стал неофициальной веселой эмблемой многих последующих фестивалей в самых разных регионах России.



Люди, у которых есть общие воспоминания, уже не могут быть чужими

Как самому организовать хоровой фестиваль, конгресс или ассамблею

В этом разделе авторы хотели бы подарить вам некое подобие конструктора, из которого можно «собрать» интересное и полезное хоровое мероприятие – все зависит от вашего вкуса и привычного масштаба мысли. Совсем как в детском конструкторе.

Хоровая ассамблея

Обычно под этим симпатичным названием понимается однодневное региональное мероприятие в формате совместного дружеского концерта – каждый коллектив готовит небольшую программу на 15-20 минут и исполняет ее перед другими хорами-участниками ассамблеи и приглашенной публикой. В конце все хоры объединяются в один сводный хор и исполняют одно-два-три обязательных произведения, иногда с разными дирижерами. Заканчивается все вручением памятных дипломов и сувениров, плавно переходящим в дружеское чаепитие. Весьма приятная форма хорового времяпрепровождения, оставляющее в памяти недолгое, но весьма позитивное послевкусие.

Для организации хоровой ассамблеи вам понадобится:

- помощники-волонтеры, возможно, из числа вашего же хорового коллектива;
- концертная площадка (Дворец культуры, клуб, актовый зал, на худой конец любое помещение надлежащих размеров), оборудованная обычным или цифровым молоточковым фортепиано – хочется отметить, что многие концертмейстеры нервно реагируют на обычные синтезаторы;
- комнаты для размещения, переодевания и распевки хоровых коллективов;
- помещение для проведения чаепития;
- микрофон для ведущего и подзвучка для хора и солистов, в случае плохой концертной акустики;
- реклама для привлечения участников и публики.

Экономика хоровой ассамблеи сводится к печати или закупке памятных дипломов, изготовлению афиш, сувениров, организации чаепития (чай-кофе, пирожные, бутерброды и т.п.) и минимальным сопутствующим расходам.

Хоровой фестиваль

Мероприятие значительно более масштабное, сложное и затратное, но приносящее глубокое удовлетворение. Хоровой праздник, исключая конкуренцию, подразумевающий дружбу, любовь, взаимную поддержку и новые творческие примеры, связи, сотрудничество... В этом и есть главное отличие фестиваля от конкурса. На фестивале хор должен получать не оценочные показатели, выраженные в подозрительной сумме виртуальных баллов, не последующие пространные констатации ошибок, а четкие, честные и подробные рекомендации от действующих мастеров хора, способных личным примером научить, как стать еще лучше, на что обратить внимание в работе с хором. Желательно, в письменном виде.

Начнем с того, что длится фестиваль не один день и кроме выступлений хоровых коллективов предполагает наличие хотя бы минимальной Творческой комиссии (написать слово жюри не поднимается рука, это, в конце концов, не конкурс), куда должны входить исключительно действующие дирижеры-хоровики, хоровые композиторы, вокалисты...

Исходя из опыта учрежденного авторами этой книги еще в 2008 году Международного фестиваля некоммерческого хорового искусства «Chorus Inside»*, роль Творческой комиссии сводится к письменной оценке каждого исполняемого произведения и обязательными профессиональными рекомендациями. Для этого была разработана вот такая емкая таблица.

Репертуарная таблица выступления

Произведение	Очевидные достоинства	Недостатки	На что обратить внимание	Примечания

Такой своеобразный конспект выступления получает руководитель каждого хора от каждого члена жюри для последующего использования в работе над тем, чтобы его коллектив стал еще лучше. **При этом оценка Творческой комиссией должна исходить не из недостатков каждого коллектива, а из его наивысших достижений!**

Экономика хорового фестиваля вещь комплексная и подразумевает определенный бюджет. Из чего он складывается.

* Просьба не путать с цинично украденным у авторов в 2011 году брендом «Chorus Inside» с приставкой «International»

Приход:

Организационные взносы с каждого хорового коллектива	Некоторые организаторы умудряются брать взносы с каждого артиста хора – не знаем, не пробовали.
Спонсорская помощь	Массовость мероприятия привлекательна для спонсоров – любой фестиваль уже сам по себе является рекламной площадкой и фокус-группой в одном флаконе, а материалы фестиваля с размещением информации о спонсоре автоматически превращаются в рекламу – беспроектный вариант.
Поддержка	Предоставление кем-либо (университетом, ДК, музыкальной школой...) чего-либо (помещений, территорий, столовой...) бесплатно за упоминание или рекламу.

Расход:

- аренда помещений и концертных площадок;
- оплата работы Творческой комиссии;
- оплата работы оргкомитета и вспомогательного персонала;
- организация питания Творческой комиссии;
- питьевой режим для участников: кулеры, чай-кофе;
- аренда звукового оборудования;
- организация фото и видео-съемки;
- печатная продукция (дипломы, буклеты, документация Творческой комиссии);
- кубки, знаки отличия или памятные подарки;
- реклама;
- сувенирная продукция;
- транспорт;
- прощальный фуршет;
- непредвиденные и накладные расходы.

Хоровой конгресс

Хоровой конгресс – в общем и целом есть тоже самое, что хоровой фестиваль с хоровой ассамблеей вместе взятые, но... подразумевает некоторую совещательно-научную составляющую в виде семинаров, симпозиумов и круглых столов на актуальные темы хорового искусства. Главное – не воспринять такое понятие, как «симпозиум», в его исходном античном значении*.

В экономическом плане конгресс – тот же фестиваль. Но к фестивальному бюджету могут добавиться фирменные ручки и прочие канцтовары для проведения подобного рода мероприятий, рабочая документация для симпозиумов, аренда проекционного оборудования, значки, сувениры и т.п. Впрочем, при минимальном бюджете, ручки могут быть не фирменными, но минералку бутерброды и чай-кофе-лимон-коньяк-сахар для участников «научной составляющей конгресса» пока еще никто не отменял.

Важно не забывать одной непреложной истины: Успех любого хорового мероприятия (ассамблеи, фестиваля, конкурса, конгресса...) – это прежде всего его организация.

* Интересно, что слово симпозиум в переводе с греческого означает «совместное возлежание» – со всеми вытекающими из этого понятия последствиями. 😊

Авторские рекомендации по рекламе хоровых мероприятий (концертов, фестивалей, ассамблей и т.п.)

Рекламировать ваше событие можно всеми доступными способами – афиши, флаеры, интернет-странички, форумы, социальные сети... Или, например, через фестивальную портал <http://www.music-festivals.ru>, созданный дирижером Андреем Горячевым как раз для подобных благородных целей. Можно использовать все из перечисленного, а также то, что придумаете сами. Но если вы рекламируете свой фестиваль или любое другое мероприятие через рассылку по E-mail, указывайте в поле «Кому» только один адрес электронной почты. Остальные адреса ставьте через запятую в поле «Скрытая копия» – это поможет, с одной стороны, не афишировать вашу базу электронных координат, с другой стороны не позволит вашей рассылке стать предметом пополнения баз данных для недобросовестных спамеров. Корпоративная этика в нашем с вами деле превыше всего!

Хоровые лагеря и туристические гастроли.
Немного прикладной логистики.

успех любого хорового мероприятия (ассамблеи, фестиваля, конкурса, конгресса...) – это прежде всего его организация

Что бы ни говорили создатели сериала о Джеймсе Бонде, но целого мира, как правило, не бывает мало, когда речь идет о гастрольных поездках любительского хора. Несмотря на явный технический прогресс по сравнению даже с 90-ми годами прошлого века, до сих пор поездки зарубеж остаются хоть и непростой, но очень полезной акцией. Вопрос о том, куда поехать, недолго занимает умы руководителей молодых хоровых коллективов – ведь в начале истории любого хора удачные концертные поездки или хоровые лагеря гарантированы практически где угодно.

Поскольку упругое слово спонсор на заре существования любого хора чаще всего вспоминать не приходится, подобные поездки на первых этапах осуществляются за свои кровные. Поэтому авторы специально для вас разработали новый собирательный термин – **туристические гастроли**. Данным словосочетанием мы вот уже много лет называем увлекательные путешествия своего хора, совмещающие классический международный туризм с полноценным отдыхом, репетициями и насыщенными концертными выступлениями.

На чем хору ехать?

Выбор хора обычно сводится к трем видам транспорта:

- самолет;
- поезд;
- автобус.

Давайте традиционно рассмотрим все варианты, чтобы читатель смог выбрать для своего хора наилучший.

Самолет

Взлет – это лишь повод для посадки!

Юрий Поляков

Авиаперелет представляется авторам наиболее оптимальным, но он имеет существенный недостаток – относительную дороговизну. Причем, фактор «оптовой закупки» в данном случае не срабатывает. Экономическая специфика авиаперевозок во всем мире такова, что большое количество участников группы совершенно не влечет за собой никаких дополнительных скидок, если не сказать наоборот, ведь приобретение большого количества билетов по одной усредненной цене лишает авиаперевозчика свободы варьировать розничную стоимость внутри одного рейса. Вот именно это и компенсируется недружелюбными ценами на групповые билеты.

Как объяснила нам ведущий специалист России по хоровой логистике Ольга Мозговая, увидев объявление об акции вроде «В Милан и обратно за 5000 рублей», не стоит бежать в ближайшую авиакасса с деньгами за билеты на весь хор – количество подобных «рекламных мест» ограничено, обычно их не более 8-10 на весь рейс: «Кто успел, тот и съел». А разница в оплате этой немногочисленной завлекательной халявы на самом деле «размазывается» на всех оставшихся пассажиров рейса.

Достойный выход из данной ситуации – ранее бронирование, не менее чем за полгода.

Поезд

Анекдот в тему

Диалог в Одесской консерватории:

- Сема! Почему нашему хору опять не продали билеты на поезд в Прагу?
- Зяма, они таки сказали, что на него все билеты забронированы.
- Шо? Это таки снова бронепоезд??

Путешествие на поезде подарит хору возможность превратить обыденный переезд между городами и странами в комфортную обзорную экскурсию. К недостаткам этого средства передвижения можно отнести медлительность поезда по сравнению самолетом, некоторые бытовые неудобства и классические издержки от неизбежного коллективного желания в длинной дороге выпить-закусить с родными по духу людьми (в поездке обычно становящимися еще роднее), а там душа и песняка запросит... Как наиболее частый итог путешествия хора на поезде – это сбитый режим, потраченные не понятно на что деньги, простуда большей части певцов, посаженные голоса и... все та же групповая цена на билет, в ряде случаев приближающаяся к самолетной.

Автобус

Автобусные путешествия из России по Европе популярны, но увы, не столь комфортны, как этого хотелось бы. Хотя экономическое преимущество – на лицо. Существует мнение, что с точки зрения сохранения здоровья и работоспособности хора, один автобусный переезд не должен превышать семи часов. Так что, формируя логистику поездки, не забывайте об отдыхе и полноценных ночевках в отелях или хостелах (о них – ниже), особенно если в качестве транспортного средства для своего коллектива вы выбрали автобус.

Естественно, никто не отменяет комбинированные формы переездов: например, до границы – на поезде, а уже по Европе – автобус. Здесь возможны любые транспортные сочетания, лишь бы все были довольны.

Где хору жить?

Ни для кого не является новостью и откровением то, что участник любого хора, естественно, не прочь сэкономить не только на билетах, но и на проживании, оставив большую часть средств на экскурсии, покупки и развлечения. Так что главный критерий при выборе места проживания хора – это относительно невысокая стоимость.

Безусловно, через тот же Интернет можно найти недорогие гостиницы, однако в сезон отпусков и каникул не всегда получится забронировать в одном отеле сразу несколько десятков мест. Но сегодня гостиничная индустрия многих стран предлагает все больше новых способов размещения. В первую очередь это, конечно, хостелы – небольшие бюджетные гостиницы, номера которых предназначены для проживания от двух и более человек. Этот еще не вполне привычный для российских коллективов вариант с каждым годом завоевывает все больше приверженцев в хоровой среде. Хостельная культура, зародившаяся в Германии в начале XX века, в последнее время развивается ускоренными темпами. До сих пор не все к ней привыкли, не все до конца разобрались, чего в ней больше: плюсов или минусов.

Как показала статистика Объединенного хорового движения, хостелы как нельзя лучше подходят молодежным хоровым коллективам. В европейских странах в последние годы появляется все больше хостелов, и многие из них вполне могут соперничать – как по расположению, так и по интерьеру – со многими гостиницами. Большинство из них располагаются в шаговой доступности от центра города и достопримечательностей. Такое расположение самое разумное – ведь затраты на поездки по городу сводятся для участников хора к самому разумному минимуму!

Очень удобно, что номера во всех хостелах можно с легкостью забронировать через Интернет – онлайн-бронирование на сайте или, например, через Skype, сегодня выходит на первый план. Вдобавок ко всему многие из них представлены в популярных социальных сетях – в сообществах можно не только найти больше информации и забронировать нужное количество мест, но и почитать отзывы, что, безусловно, поможет хору сделать правильный выбор.

Чем хору питаться?

Размещение в недорогих гостиницах и хостелах может быть на базе завтраков, полупансион (например – завтрак плюс ужин, варианты возможны) и полных пансион. Последнее не только дороже, но и не слишком удобно, так как подразумевает территориальную привязанность к конкретному отелю или хостелу. Как показала практика Объединенного хорового движения, обедать лучше в городе в недорогих ресторанчиках и кафе, а завтракать и ужинать – там, где живешь. И не забывать при этом старую истину: *«Чтобы хорошо петь, надо хорошо есть!»*. ☺ Так что совсем не обязательно нацеливаться на скороспелые химические гамбургеры в ближайшем Макдоналдсе.

Где хору выступить?

Здесь все зависит от того, что вы выбрали в качестве цели поездки – фестиваль, конкурс, сольный концерт или хоровой лагерь (отдых и экскурсии, грамотно совмещенные с репетициями – об этом ниже). И если редкие фестивали и конкурсы полностью обслуживаются принимающей стороной, то для организации собственных концертов или хоровых лагерей вам придется самим приложить усилия. Об этом – наш следующий раздел.

Как самим организовать зарубежные гастроли

Высказывание в тему Известного Хорового Дирижера:

«Быстрее гастролей заканчиваются только деньги».

Для читателя не будет новостью, что в наше время размеры земного шара значительно уменьшились – в том смысле, что зарубежные поездки уже давно не приравняются к полетам на Луну. Выездом за границу, равно как и зарубежными гастролями, давно никого не удивить – они уже стали для большинства хоровых коллективов чем-то обыденным, зависящим исключительно от желания и финансирования. Ну, или самофинансирования, что, в общем-то, тоже вариант.

Пожалуй, первым пунктом плана любых гастролей будет формирование зарубежных хоровых связей. В качестве простейшего пути авторы готовы посоветовать вам наиболее оригинальный «принцип побратимости». Он заключается в выборе понравившегося вам зарубежного хорового коллектива в качестве друга и побратима вашего хора. В Интернете сегодня представлены тысячи сайтов различных хоровых коллективов из разных стран мира. По представленным на каждом сайте контактными реквизитам необходимо направить письмо (можно электронное, но и обычное подойдет) с предложением дружбы и сотрудничества. К письму будет полезно приложить диски с записями вашего хора. Если таковых пока нет – указать ссылки на аудио- и видеозаписи выступлений. Итогом такой переписки обычно бывают совместные концерты двух хоров в обеих странах и вообще очень интересные и полезные совместные проекты. Возможны любые варианты взаимного размещения – в недорогих отелях, хостелах (все это обычно – за счет приезжающей стороны, то есть за свой счет), по семьям, а также покупка коллективных туров, которые можно ориентировать именно на создаваемый вами совместный проект. Уважающие себя туроператоры никогда не упустят возможность разработки столь оригинальных коллективных туристических пакетов.

Организацией совместных концертов обычно занимается принимающая сторона – это правило и гостеприимства, и хорошего тона.

Зарубежные гастроли можно организовать и без завязок на местные хоры или хоровые ассоциации. Как вариант – договориться с отделами культуры муниципалитетов, с храмами (в них удобно и уместно проводить концерты духовной музыки), с культурными центрами... Ограничения – только в вашей фантазии.

Шенгенная инженерия

При выезде вашего хора в страны Шенгенского соглашения всему хору понадобятся соответствующие визы. И желательно бесплатные – суммы от 30 до 100 евро за каждую визу, которые требуют за оформление всевозможные визовые центры, а то и сами консульства, вне всякого сомнения пригодятся вам самим. Но, как мы все время отмечаем, в хоровом деле нет ничего невозможного, и здесь вашим коньком становится такая симпатичная и удобная юридическая лазейка, как культурный обмен. В Шенгенской визовой концепции она прописана

отдельной строкой и обязана работать, в том числе непосредственно на ваш любимый хор. Как? Сейчас расскажем.

Получив приглашение на фестиваль, конкурс, форум или любое другое хоровое мероприятие, не спешите бежать в ближайший визовый центр или к туроператору, специализирующемуся на фестивальной бизнесе. Для начала скачайте с сайта посольства выбранной вами страны (как найти? Яндекс вам в помощь!) бланк анкеты на получение визы. Попросите ваших певцов заполнить эти анкеты на компьютере и распечатать. Правила заполнения, перечень дополнительных документов и всевозможные полезные рекомендации вы найдете на том же сайте. Не секрет, что некоторые посольства-консульства требуют от выезжающих даже такие интимные подробности, как подтверждение платежеспособности через выписку по счету в банке. Не пугайтесь – отечественное хоровое сообщество давно разработало полезный и вполне рабочий алгоритм на эту тему. Необходимая сумма (ее размер обычно указывается на сайте посольства) собирается со всего хора, после чего размещается по очереди на счете каждого выезжающего артиста – удобнее всего для этой цели использовать дебетовые карты любого банка. В банке формируется выписка со счета, после чего денежные средства снимаются и кочуют на счет следующего лица. Официально, безопасно и вполне себе законно – многие коллективы пользуются именно этой схемой.

Итак, у вас на руках по пачке документов от каждого артиста вашего хора: анкеты, справки, выписки со счетов... Анкеты на правильность заполнения необходимо проверить лично! Опыт авторов...

Теперь уточните дни и часы работы консульства и отнесите туда весь получившийся комплект, снабдив сопроводительным письмом следующего содержания.

Генеральному консулу <название страны>
в Российской Федерации господину <имя, фамилия>

Уважаемый господин <фамилия>!

С целью укрепления культурных связей между <название страны> и Россией, хор <название> выступил инициатором дружеских гастролей в Вашу замечательную страну. Мы все очень надеемся, что наш хор сможет порадовать своим пением сердца взыскательной публики.

Артисты <название хора> обязуются самостоятельно оплатить все расходы по пребыванию в <название страны>, однако, ему необходима помощь Консульства <название страны> в оформлении шенгенских виз. Поскольку наш хор является некоммерческим творческим коллективом и направляется в <название страны> по линии культурного обмена и с целью укрепления культурного сотрудничества между нашими странами, мы просим Вас оказать содействие в бесплатной визовой поддержке на период гастрольного пребывания хора в <название страны> с <дата начала гастролей> по <дата окончания гастролей>, а также в получении годовых виз для следующих лиц – организаторов последующих гастрольных поездок хора в Вашу страну:

Komarova Irina 21.08.1975 Московская обл., паспорт 712 5189396, окончание действия 28.06.2023

Nikolaeva Olga 12.03.1968 Москва, паспорт 764 4126511, окончание действия 19.03.2021

(Данные смоделированы)

Для оформления виз Консульству будут предоставлены следующие документы:

1. Приглашение.
2. Список артистов хора с данными загранпаспортов.
3. Бронь авиабилетов.
4. Подтверждение размещения артистов хора в отеле.
5. Копии медицинских страховок.

Позвольте пожелать Вам крепкого здоровья и удачи во всех Ваших начинаниях!

Подпись

ВНИМАНИЕ! Прошений на бесплатные годовые визы (если они вам необходимы) не должно быть больше трех, а лучше – двух! Это правило хорошего тона и ненавязчивости.

Такое письмо можно соорудить как непосредственно от хора (на бланке, с вашей личной подписью и печатью), так и от имени учредителя – например, университета (тоже на бланке с печатью и за подписью ректора).

Параллельно займитесь покупкой указанных в письме медицинских страховок (в этом вам поможет любая страховая компания) и бронированием по Интернету авиа- или железнодорожных билетов и отелей (хостелов) – занятие не сложное, но увлекательное. Оплатить их можно непосредственно онлайн через кредитную карточку, на счет которой вы предварительно положите собранную с хора (или полученную от учредителя или спонсора – почему нет?) необходимую сумму. Если вы решили путешествовать автобусом – укажите это в сопроводительном письме и не забудьте включить в список выезжающих ваших водителей.

При вероятности 80% в течение десяти дней или раньше вы получите назад свои паспорта с вождеденными бесплатными визами. При оставшихся 20% – платные. Ну что тут поделать. Пусть это будет самая большая финансовая потеря в жизни вашего хора.

Зарисовка в тему

Как-то подруга, которой средства позволяли выезжать в Европу пару раз в год, заметила: «А знаете, это уже совсем не то, когда едешь куда-нибудь просто туристом. Такая зияющая пустота, – она махнула в сторону отдыхающих музыкантов, сваленных в кучу инструментов, болтающейся публики. – Всего этого так не хватает...»

Лорето – городок на юге Италии, расположенный на холме, где находится христианская святыня – хижина, в которой, по поверью, жила Богоматерь. Хижину перенесли ангелы, а люди сверху построили храм в виде креста. Паломники со всего мира приезжают в это место, и как-то в пасхальную неделю, когда туристов здесь особенно много, проводился в Лорето хоровой фестиваль, на который мы были приглашены – как в сказку попали, или в путешествие во времени – ни одного современного здания, мостовые улицы, запахи кофе и пряностей из открытых окон, цветущая оливковая роща. Жили в женском монастыре, тихие ласковые монашки ухаживали за нами.

В фестивале принимали участие хоры из разных стран, выступали мы и вместе, в сводных концертах, и отдельно, и в разные дни пели разные

программы – духовную и светскую, и были общие репетиции для подготовки к огромному гала-концерту, калейдоскоп событий крутился быстро, только успевай. По утрам, когда не было выступлений, нас возили показывать красоты, щедро разбросанные в тех краях.

Было на фестивале красивое правило: в день своего выступления нужно ходить по городу в хоровом платье – и сразу понятно, из какого хора девушка, мужчины же были как близнецы-братья – все в черном (дивная зацепка для водевиля). На второй-третий день нас уже узнавали на улицах, аплодировали вслед и говорили что-нибудь восторженное. Однажды ко мне подскочила женщина и радостно прокричала:

– Сеньорита! А я вас знаю!

Я вылупилась на нее.

– Вы второй альт из русского хора! – выпалила она.

– Да! – засмеялись мы в ответ.

Когда мы ходили в концертных платьях, то нас не только невозможно было перепутать, мы вообще стояли особняком в нашем черном бархате. На многих хорах были просто юбки и блузки, что всегда проигрывает платьям, и еще края наших перелин были оторочены золотом и по форме напоминали церковные купола – очень строго и красиво. Это был май, и мы еще не познали всего ужаса наших плотных платьев, когда в июльскую сорокоградусную жару, да под прямым жаром софитов, приходилось петь концерты (выводишь ювелирно какое-нибудь *Agnus Dei* и слышишь, как гулко стучит пульс в виске, а по спине медленно стекает струйка пота). Зато зимой в Шварцвальде, на концертах в занесенных снегом костелах, они нас спасали – напялишь под платье теплую кофту и брюки, закатав до колена, и поешь себе кум королю – красота. Но вернемся в Италию.

В программе фестиваля значились уличные концерты-дуэты (или концерты-дуэли, не помню) – нужно было петь на улице, афиши висели по всему городу, желающие выбирали, куда бы они хотели пойти-послушать, да и любые праздные зеваки могли присоединиться к представлению, все бесплатно. На заданной улице в определенное время встречались два хора при полном параде и, встав друг против друга, пели неизвестно что. «Неизвестность» и «дуэльность» заключалась в том, что репертуар составлялся на лету, в зависимости от того, что поет противоположный хор – то по методу контраста, то по методу продолжения, то из публики кто-нибудь, шутя, заказывал исполнить что-нибудь и, кто мог – исполнял, эдакое совместно создаваемое веселое действие в доброжелательной атмосфере. Иногда менялись дирижерами, иногда нотами – кто во что горазд, каждая пара разыгрывала свою уникальную партию.

Нам достался мужской испанский хор. Мы единственные на фестивале были не смешанные хоры, наверное, именно поэтому организаторы решили восстановить гармонию в природе и соединили два наших хора. Вечер прошел легко и интересно, а в финале произошло неожиданное: в приглашении

на фестиваль значилось, что каждый хор должен привезти из своей страны подарки какому-то определенному хору, таким образом, кроме наград и общих подарков от фестиваля, каждый участник увозил с собой еще и персональный сувенир. Нам достались эти испанцы, поэтому перед тем, как отправиться на уличный концерт, мы засомневались – а вот сейчас надо дарить, да? Но потом порешили, что завтра заключительный гала-концерт на площади и, наверное, нужно тогда, и не взяли. А испанцы в конце вечера вдруг вручили нам подарки. Ой... а мы... ой... мол так и так, но подскочили организаторы и переводчики и объяснили, что сейчас не надо, надо завтра на гала. Мы обрадовались, мол, давайте тогда мы вернем, а то как же завтра вы будете? Но идальго подарков обратно не берут, подарили так подарили, и на следующий день...

...когда на площади, при огромном скоплении народа, выходили хоры и на лестнице перед центральным храмом пели финальную песнь, звучали поздравления, аплодисменты, а потом другой хор вручал свои подарки, мы стали переживать за испанцев: мы-то знаем, что подарки уже вручены, а они, наверное, будут чувствовать себя неловко?

И настал наш черед, и отгремели мы свою песнь, и выслушали речи и поздравления в нашу честь, и принимала дирижерка награды, как вдруг сбоку появился и выстроился испанский хор. И объявили, что теперь его очередь нас поздравлять, и «Гхать!» – рявкнул что-то их дирижер, и парни пошли к нам параллельными рядами, и каждый певец остановился перед девушкой. «Гхать!» – опять скомандовал дирижер, и они, единым движением, поцеловали каждый девушку напротив, вытащили из-за спины по розе и вручили с поклоном.

Площадь взорвалась воплями и аплодисментами, ведущие наперебой шутили, добавляя веселья и ажиотации. «Гхать!» – в третий раз крикнул дирижер, и мужской хор ушел и растворился в толпе. Это было лирическое отступление, а мы подобралась, наконец, к тому, о чем я собиралась рассказать.

Не помню, было ли это после дуэтного концерта или другого, но в тот вечер многие ходили по улицам в своих костюмах, и нам с подругами пришлось в голову пойти на площадь – погулять-поглазеть. Как оказалось, это был общий внутренний порыв, и постепенно там скопилось много народа – девушки в длинных платьях и парни в черном. Где-то запели, и праздная толпа обрела направление – все постепенно стали стекаться к поющим. Майские сумерки, хорошее настроение, энергия, жаждающая выхода – и песню радостно подхватили, потом другую, кто не знал – хлопали, пружиня, и незаметно, само собой, на площади образовалось подобие арены, небольшого пустого места, окруженного кольцом подходящих людей, и первыми появились, кажется, скрипка и флейта, они заиграли польку, и моментально в круг запрыгнула танцующая пара, а потом еще и еще. У кого-то увидели портфель-«дипломат», попросили, вывалили все из него прямо на мостовую, а в толпу бросили клич – давайте носовые платки! Парни, смеясь, выворачивали карманы и отдавали платки, один из «оркестрантов» обмотал ими палку, и у нас появился ударник. Кто стоял к музыкантам поближе, подпевали, и толпа поделилась на

неравные, но довольные части – музыканты и танцоры. Как хотелось танцевать! «Пойдем!» – тянула я подругу, а она стеснялась, но в конце концов – быть или не быть? А вдруг так никто не пригласит?! – мы взялись за руки и рванули в круг, а едва добежали до середины, подскочили два парня и разбили нашу пару. Ну а дальше только держись! Лихо отплясывали, поддерживая длинные юбки, чтобы не мешались, а народ все прибывал и прибывал, видимо, слух о том, что здесь происходит, разлетался со скоростью звука, и откуда ни возьмись, появился аккордеонист, а это уже пир на весь мир! Все завертелось ярмарочным колесом, и среди выплясывающих пар мы увидели некоторых организаторов фестиваля, годящихся нам в отцы и деды, ого, они тоже здесь?! А танцевать с ними – большое удовольствие – ведут они гораздо интереснее молодых партнеров, со знанием дела. Людей в кругу становилось так много, что танцевать было уже тесно, поэтому хор поглотил танец.

Сначала орала итальянские песни, которые загорались искрами в маленьких группах, мгновенно разлетаясь вспыхнувшим пламенем до небес. Иногда кто-то запевал незнакомое на своем языке, и остальные пристраивались на «ла-ла-ла», добавляя свою неожиданную гармонию. Затем на арену уверенно вышла музыка Верди, а потом покатались наперебой оперные арии и хоры, знаешь-не знаешь – поешь, и, выпятив грудь, со всей дури орала мужская часть площади: «Тост, друзья, ваш принимаю, тореадор солдату друг и брат», и звенело в ответ женское эхо: «То-ре-адор, смелее в бой!», и тонули мы в роскошной музыке, сумасшедшем вечере и бездонном небе Италии.

И странное дело – та классическая музыка, которая всегда казалась хрестоматийной, канонизированной, пусть прекрасной, но несовременной, вдруг показалась не просто абсолютно современной, а сиюминутной, рожденной, да нет – рождающейся только что – как откровение, как открытие мира, вечности, счастья; как будто нет Времени и Пространства, а есть мы, эта переполненная площадь, это буйство через край и наше многоголосное – «Funiculi Funicula!» И имя Времени – Молодость, а имя Молодости – Вечность.

И горланили мы одну песню за другой, совсем не зная слов, на радостное «Ла-ла-ла», и выпевали «бум-бумами» оркестровые басы, и «тата-тимами» проигрыши, и подпрыгивали от избытка чувств, и летело на фортиссимо в ночное небо наше Funiculi-Funicula, Funiculi-Funicula-a-A-A-!!!

И звезды хохотали от радости, глядя на нас,
и счастье! счастье!

Хоровой лагерь нового поколения

Что такое хоровой лагерь? В обычном понимании – это сочетание выездного отдыха с совместным досугом и полноценными репетициями. И возможных вариантов здесь множество – от традиционных до самых необычных.

Сегодня самая ненапряжная форма хорового лагеря – это покупка хором недорогого коллективного тура в любую курортную страну. Авторы со своим хором РГГУ предпочитают Турцию в период бархатного сезона (май – начало июня или конец сентября – октябрь). Не жарко, а именно тепло, после душа на улицу можно выйти с мокрой головой – пусть ветер помучается. Такие выезды у нас носят провокационное название «Продли хору лето!». Конечно же, в наше непростое время многое зависит от платежеспособности каждого участника коллектива, желающего поехать в хоровой лагерь. Поэтому в качестве «базового пакета» для среднестатистического любительского хора мы можем смело посоветовать недорогие трех или четырех-звездочные отели с двухместными номерами с системой «все включено», в шаговой доступностью и от моря, и от благ цивилизации. Отзывы практически по каждому отелю сегодня можно найти в Интернете, и на их основании сформировать нужный групповой тур, держа при этом ухо остро относительно сезонных скидок.

В организации такого хорового лагеря вашим союзником становится любая хорошая туристическая компания – из тех, кто торгует зарубежными турами не как цыган лошадей, а с гарантией привезти-увезти, накормить-напоить и спать уложить. А уж если вы еще и объявите ее Стратегическим партнером вашего хора и отразите этот факт на сайте коллектива, в пресс-релизах и гастрольных печатных материалах, можно будет со спокойной совестью поднять вопрос о дополнительных скидках на каждый турпакет и увеличении количества бесплатных мест в коллективном туре: то, что руководитель хора в подобных случаях едет бесплатно, как глава группы, является аксиомой, не требующей доказательств. В общем, доверьтесь профессионалам.

При организации поездки вам стоит предусмотреть проведение репетиций не только на берегу моря под шелест волн. Следует заранее позаботиться о возможности предоставления вашему хору репетиционного помещения в отеле – чаще всего для этих целей отдают имеющийся конференц-зал. При этом вам всегда пригодится переносной синтезатор, который не сложно взять с собой.

Не стоит отказываться от такой формы досуга, как экскурсии – Турция богата достопримечательностями! Если позволяет расположение вашего отеля, обязательно съездите в полностью сохранившийся античный амфитеатр Аспендос и непременно попойте в свое удовольствие в его потрясающей акустике. Петь можно все, чего попросит душа! Такое импровизированное выступление в уникальном пространстве надолго запомнится хору и укрепит его уверенность в себе. Естественно, на Турции свет клином не сошелся, в похожей формуле работает Египет, Греция и некоторые другие страны, так что выбор есть всегда, главное, чтобы вам и вашему хору было хорошо и... не дорого.

Девизом любого хорового лагеря должно быть: «Отдых, комфорт, позитив, репетиции!» Из такого лагеря хор возвращается отдохнувшим, загорелым, сплоченным и готовым к новым проектам предстоящего сезона. Что, собственно, и требуется.

Специфические особенности хоровых выездов

Хор никогда не есть потерянное время.
Софокл

Совет от Известного Хорового Дирижера

Не стоит обижаться, если в зарубежных поездках к вам и вашему хору не бросаются на шею. Видите ли, дело в том, что они в этой своей загранице привыкли как-то обходиться без вашего коллектива. Будьте общительными, но не ожидайте немедленного эффекта. И не стоит дарить каждому встречному-поперечному расписные ложки, матрешки с лицами депутатов Госдумы, крепкие напитки в сувенирной таре и прочие подобные артефакты из снежной России. Чудеса надо экономить!

Мы уже упоминали ранее, что **женская группа хора психологически тяготеет к порядку, а мужская – наоборот, к хаосу**. При организации поездок об этом необходимо помнить как руководителю, так и его помощникам по организационной части. Не редко бывает, что в гастрольных поездках какая-то часть хора пускается если не во все тяжкие, то уж в классическое пьянство – чаще всего. Авторы давно заметили: только русские хоры на зарубежных гастролях меряют спиртные напитки граммами, покупают литрами и с утра вспоминают: «Сколько же бутылок мы вчера выпили?» Особенно если вышеописанное происходит как бы втайне от руководителя. Поверьте авторам, ничто в хоровых коллективах так не сближает, как общие тайны и дурные привычки. Часть хора наутро стоически не хочет подниматься. После вчерашнего и ночного она вообще жить не хочет, но – приходится. Особенно если впереди концерт.

В этих случаях можно дать только один совет, тоже древний и классический: «Если не можешь предотвратить безобразие – возглавь его!». Поясним прямо. Если вы чувствуете, что гастрольная пьянка неизбежна, срочно организуйте вечеринку! С песнями, танцами, всякими невинными шалостями... Спиртное? Да на здоровье! Однако ваше присутствие, как руководителя, вполне способно упорядочить его употребление и избежать целого ряда неприятных последствий, благодаря которым во многих зарубежных странах появился афоризм-парафраз: «Русский хор. Бессмысленный и беспощадный». Любой человек, безусловно, отвечает только за свои поступки. Но если он хормейстер или руководитель, то еще и за поступки артистов своего хора. А как вы полагали! И, кстати, подобные вечеринки – очень хороший тест: перед руководителем раскрывается целая галерея психологических портретов. Авторы этой книги никогда не возглавляли общество трезвости и к ханжам себя не относят, поэтому поверьте на слово – **когда человек пьян, он вовсе не меняется, как об этом иногда принято думать. Он просто становится собой**. Любому хормейстеру нужно держать это где-нибудь в уголке подсознания. Пригодится.

если не можешь предотвратить безобразие – возглавь его!

Руководителю надо знать каждого артиста хора. Его настроения, возможности, предпочтения, возможные модели поведения... Ну, а выводы потом формируются сами собой. Существует расхожее мнение: «Если человек – талант, то он талантлив во всем». К сожалению, с идиотами точно такая же ситуация. Обычно, после подобных вечеринок, у любого руководителя возникает необходимость разговора по душам с некоторыми своими особенно отличившимися певцами. Итоги таких разговоров всегда разнообразны и многогранны, как и все наше хоровое дело, и порой носят характер «...вплоть до!»

По словам Георгия Александровича Струве, дирижер, кроме всего прочего, должен уметь:

- закрывать скучную книгу;
- уходить с плохого концерта;
- отказываться от исполнения плохого произведения;
- расставаться с людьми, вредящими хору.

Досадно, последний пункт списка – это тоже часть работы дирижера. Часто бывает, что именно совместные поездки позволяют выявить в хоре «инородные элементы». Как с ними поступить каждый руководитель решает сам. Готовых рецептов не существует. Но если вы твердо решили расстаться с конкретным певцом, то не устраивайте «публичных казней», а поговорите с человеком с глазу на глаз и объясните ему, почему ваше сотрудничество больше невозможно, и почему вы не обидитесь, больше не увидев его на репетициях...

Из любой зарубежной поездки везут сувениры, гостинцы, новые партитуры, навыки, впечатления, опыт... Все перечисленное таможенной пошлиной не облагается.

Полный комплект помощи в организации для вашего хора любых поездок (фестивали, конкурсы, хоровые лагеря, гастроли...) всегда готов предоставить вам Департамент гастрольной и выездной деятельности Объединенного хорового движения «Chorus Inside». Официальный сайт <http://www.choral-union.ru>

Удержание внимания и интереса

Анекдот в тему

Одесса, в окне сторожки скучающий дворник.

Он обращается к входящему в ворота:

– Зяма, таки вы куда?!

– Да не, я на хор...

Труднее всего заинтересовать и удержать певца в хоре любительском, ведь он приходит на репетиции после основной работы или учебы. Тут требуются такт, понимание, сочувствие, общая увлеченность, но не срабатывают административно-командные методы управления. Другими словами, в профессиональном и учебном хорах люди вынуждены, а в любительском – могут себе позволить заниматься музыкой. Авторы этой книги связали свою судьбу с любительским хором именно из-за этой кардинальной разницы между «вынужден» и «можешь себе позволить».

В теории управления существует такая аксиома: *«Система с гибкими связями более жизнестойчива, чем система с жесткими связями»*. Авторы – за разумное сочетание того и другого.

Ваш певец посещает параллельно другой хор.

Что делать?

Для начала – фаталистическое: ни один хоровой коллектив и ни один руководитель не застрахован от подобных ситуаций. Это мало утешает, но, как вы считаете, есть ли смысл бороться, ну скажем, с силой тяготения? Нет? Мы совершенно с вами согласны. Даже если речь идет о тяготении музыкальном. Но если ценный для вас хоровой кадр присмотрит для себя еще один коллектив, то, к сожалению, виноват в этом будет не он и не руководитель другого хора. Хотя, некоторые дирижеры практикуют переманивание артистов, что называется, «на

зло надменному соседу» и много в том преуспевают. Виноваты в этом будете только вы – виноваты неэффективностью управления хором, подталкивая людей к творческой реализации на стороне.

Комментарий в тему

Как сказала авторам руководитель высококачественного прибалтийского любительского хора «Аугстарс», несравненная красавица и роскошный музыкант с оперным именем Аида Дапкунайте (приводим прямо с диктофона с полным сохранением авторского текста – она разрешила!): «Ребята, да певцы из любого коллектива когда-нибудь уходят в другие. И из моего уходят – хотя, у меня они поют с шести лет, с молодых ногтей! А иногда и вообще уходят... Кто-то вышел замуж, да... кто-то родил, кто-то поступил в университет в другом городе, у кого-то банально интересы сменились – а в таких случаях очень уже сложно поделаться так, чтобы им вновь стало интересно, как ни изгаляйся: поймите, даже если я вдруг сделаю перед ними, извините, «колесо без трусов», они вряд ли вернуться в хор! Что же делать? Ждать, дорогие! Ибо невозможно заставить кого-то или что-то любить. Любить Родину, родителей, учителей, хор, репертуар, вас лично... Это либо есть, либо этого нет. Вы не имеете права требовать, чтобы вас любили те, кого любите вы сами. Никто не обязан разделять ваши чувства и отвечать на них. Если чувства и точки зрения совпадают — это великое и редкое счастье. Если они не совпадают — это обычное явление... Но главное – вы сами все равно не переставайте их любить! Вам много раз будут говорить: забудьте их, но сами подумайте – легко ли забыть таблицу умножения? Даже если они никогда не вернуться к вам в хор, в них все равно уже течет ваша кровь. И если ваш певец не оправдал ваши ожидания, в этом нет его вины. Ведь это были ваши ожидания...».

Вот с пунктом «о любви» как раз самое сложное. Даже для авторов этой книги. Именно он всегда и остается на человеческое усмотрение руководителя. «Мы в ответе за тех, кого приручили». Как к этому относиться? Для начала – философски...

Есть ли выход из подобной ситуации? Немножко есть, как сказали бы в городе-герое Одессе. Прежде всего, попробуйте ненавязчиво выяснить, что именно привлекло вашего певца в другом коллективе. Если это финансовая составляющая (когда за пение в хоре – платят, например, если хор церковный или профессиональный, а ваш певец достаточно продвинут), то волноваться здесь не стоит – человеку просто нужны деньги. Если вопрос творческий, то попытайтесь понять, с чем именно он связан – с сольной ли реализацией или с внутренней обстановкой в коллективе, с гастроями-поездками, с репертуарной ли политикой или же с особыми традициями совместного отдыха... Причин может быть множество. Никто не предлагает вам калькировать концепцию другого хора, тем более слепо. Но изучить то лучшее, что есть у других, не помешает никогда. И не надо стесняться применять чужие приемы у себя, если лично вам они показались симпатичными. Дайте вашим артистам возможность творчески проявить себя в рамках именно вашего хора, причем чтобы это стало интересно и им самим, и вам, как руководителю, и собственно хору. Главное – не забывать одну непреложную истину: «Артист хора голосует ногами!». А руководитель в любом случае выступает либо как причина, либо как решение проблемы. Третьего не дано.

Артист хора голосует ногами!

Конечно же, мы не можем не представить на суд читателя одну утешительную жизненную концепцию, озвученную нам Известным Хоровым Дирижером: **«Они изменяют вам с другим хором? На здоровье! Чем больше они будут петь на стороне, тем больше новых и полезных вокальных навыков они приобретут. А, стало быть, еще лучше будут петь у вас. Так что все в вашу копилку!»**. Спорный момент? Еще бы... Хотя и подтвержденный авторитетным опытом. Но как долго можно терпеть подобное «многоженство-многомужество» такого певца? До первого пересечения интересов! Когда, например, концерт или генеральная репетиция выпадают на один и тот же день у обоих хором. Просто посмотрите, какой из коллективов этот певец будет готов подвести, далее делайте собственные выводы. Поверьте, вы не ошибетесь.

Часто в любительских хоровых коллективах бывает так – певец уходит, потом возвращается. Через какое-то время вновь находит повод и снова уходит. Но потом снова возвращается. И так – несколько раз и со все более дутыми аргументами и сбивчивыми объяснениями, но будучи уверенными в том, что его и сейчас простят. Что делать в подобных случаях? Вспомнить записанное еще в XVIII веке Петром Первым в Петергофе собственноручно: **«Простить человека – мудрость. Второй раз простить человека – великодушие. Третий раз – глупость»**. Конечно же, государь не имел в виду реалии хорового дела (скорее всего, данное высказывание относилось к вопросам кораблестроения, в котором авторы этой книги понимают так же относительно, как в вопросах ориентации телекоммуникационных спутников в безвоздушном пространстве), но если следовать мнению дирижера и педагога Георгия Александровича Струве, то **«...предстоятелю хора всякий раз следует руководствоваться той частью любого авторитетного мнения, которой надлежит»**. Как хотите, так и понимайте – ведь именно нам с вами это и было адресовано и завещано. Безо всяких расшифровок. Почему? Кто знает. Но идея, видимо, проста: **научитесь подчинять нуждам вашего хора любые чужие афоризмы**.

Еще один (проверенный) комментарий в тему от Ивана Самойлова, художественного руководителя Камерного хора МИТХТ.

Цыплят и артистов хора считают по осени и... сразу после новогодне-рождественских каникул.

Креативная экономика, или Экономика и менеджмент хорового искусства

*Экономика – единственная область, в которой
два человека могут получить Нобелевскую премию
за прямо противоположные утверждения.
авторы не помнят, кто сказал*

Многие руководители хором на каком-то этапе, неожиданно для себя, начинают изучать спрос на свой коллектив и приходят кто к тупику, кто к депрессии. Авторы от всей души не желают этого читателю, поэтому приведут здесь малоизвестную, но емкую цитату американского дирижера Роберта Шоу из его почему-то так и не переизданной книги «Chorus. A little instruction book»: **«Не надо изучать спрос на ваш хоровой коллектив. Его надо создавать!»**.

Не надо изучать спрос на ваш хоровой коллектив. Его надо создавать!

А как у них?

*К американскому хоровому искусству
отношусь с юмором – по-другому нельзя.*

Георгий Струве

В Европе и Америке профессиональных хоров, как известно, практически нет. Немногочисленные оплачиваемые хоры, как правило, существуют при оперных театрах; иногда встречаются хоры при симфонических оркестрах, но в таких хорах платят маленькую зарплату, поэтому певцы имеют основную работу. Зато там много любительских коллективов, исполнительский уровень которых очень высок, и чтобы петь в них, певцы сами должны платить либо ежемесячно, либо раз в год. Но самое главное, что и в любительском, и в профессиональном хоре, дирижеры должны работать так, чтобы певцам очень нравилось и хотелось петь именно у них. И дирижеру вовсе не обязательно спрашивать певцов о том, что бы они хотели петь, тем более, что в обоих случаях составляется репертуар на год (а то и на два-три) вперед, где каждое произведение тщательно подбирается в контексте тем концертов, а дирижер досконально подготавливает и презентацию нового произведения певцам, и интересную-скрупулезную-динамичную работу над ним. Если этих компонентов нет, если нет хорошего планирования репетиций и концертов, то такие хоры довольно скоро прекращают свое существование.

В любительском хоре, где дирижер получает совсем небольшую зарплату от части взносов, сделанных певцами, существует хоровой комитет, который может вызвать нерадивого-бесталанного-неорганизованного дирижера «на ковер», чтобы провести с ним спокойную, но очень эффективную беседу, или уволить его к чертовой матери, а потом объявить вакансию в местных или даже общенациональных СМИ. Конечно, до увольнения здесь дело редко доходит, так как американцы – большие спецы по проведению собеседований (интервью) при приеме на работу, и везде, как правило, есть конкурс на замещение вакантной должности. Ну, а уж если ошибка была допущена и на работу был принят не очень квалифицированный дирижер, который смог «запудрить мозги» на собеседовании, то певцов на репетиции не обманешь. В Америке человек, который заплатил деньги кому-либо, ожидает качественной работы или услуг. В противном случае обязательно потребует возврата денег. Если до этого, не дай Бог, дойдет дело в хоре, то дирижеру не удастся отмыть такой позор долгие годы, особенно при нынешней компьютеризации и скорости обмена информацией – плохая молва всегда распространяется быстрее, чем хорошая... Скорее всего, недостаточно квалифицированный дирижер сам почувствует, что не соответствует уровню данного хора и уйдет тоже сам. Поэтому хоров в Америке существует очень много, все они разного исполнительского уровня в зависимости от цели хора, квалификации дирижера и певцов, и если вы спросите певцов, нравится ли им петь именно здесь, все они единодушно ответят «О, yes!!». Но при этом американцы ни на минуту не потеряют скучного репертуара. А интересный репертуар для американца – это всегда разнообразие жанров и наращивание репертуара, когда каждое новое произведение немного сложнее предыдущего. Но, кроме скучного репертуара, американцы никогда не потеряют и скучного дирижера.

Однако в той же Америке дирижер никогда не делает всю работу по хору, что называется, в одни руки – у него довольно узкий круг задач, которые касаются исключительно творческой составляющей. Организационными вопросами, переговорами и экономикой обычно занимается команда, возглавляет которую менеджер хорового коллектива.

Менеджер хорового коллектива

Ценным управленческим опытом XXI века являются сфера деятельности и область знаний, охватываемая емким понятием менеджмент, которое стало ныне интернациональным, а в России, увы, несколько девальвируется. Родоначальниками концепции менеджмента, как специализированного вида деятельности, являются американцы. Именно они создали образ менеджера, как профессионала, обладающего специальным образованием в дополнение к инженерному, юридическому, экономическому, музыкальному и т. п. Осознание управления, как профессии, занимает прочное место в современной цивилизации, так почему же хоровое искусство должно оставаться в стороне?

Опытный специалист-хоровик почти всегда различает за успехами любого хорового коллектива ту или иную оригинальную стратегию, выработанную лицом, ответственным в хоре за организационные вопросы. В отечественной хоровой практике менеджер – понятие новое, так что давайте остановимся на нем подробнее. Пригодится.

«Менеджер хорового коллектива отвечает за то, чтобы хор состоялся», – утверждает маэстро Шоу. Вот так. Ни больше, ни меньше. Другими словами, он должен понимать, что делает руководитель и дирижер, и обеспечивать такое же понимание со стороны того, что в наше время принято называть «внешней средой».

По традиции менеджер – это сотрудник, на которого возложены административно-управленческие функции. Однако слепое копирование американских методов хозяйствования на нашу родную экономическую почву никогда никого не доводило до добра, что лишний раз показывает необходимость очень осторожного перенимания зарубежного опыта. Опираясь на закоренелые отечественные традиции в сфере организационных вопросов, изучаемых современным хороведением, можно выдвинуть следующую концепцию в контексте творческой деятельности хорового коллектива: *менеджер – лицо, способное обеспечить условия развития коллектива во внешней среде, то есть на хоровом рынке.*

Требования, предъявляемые к менеджеру любого современного творческого коллектива, предполагают, прежде всего, *высокий профессионализм и компетентность*. Однако, теоретики и практики творческого менеджмента по-разному воспринимают смысл этих привычных понятий. Для одних менеджер хорового коллектива – квалифицированный музыкант-хоровик, обладающий также большим объемом знаний в области менеджмента, экономики, юридических основ шоу-бизнеса, способностями и навыками организатора и представителя. Для других – организатор, выполняющий чисто административные функции, но поющий в хоре в одной из партий и достаточно эрудированный в вопросах певческого искусства. Но часто дела до пения в хоре банально не доходит, в итоге деятельность менеджеров ограничивают «прямыми» обязанностями, оставляют их почти в вакууме, вынуждая заниматься конкретными задачами организации, рекламы, пропаганды... Это большая ошибка. В первую очередь, менеджер должен понимать творческий процесс и принимать в нем участие – попросту петь в хоре! От этого в большой степени зависит успех или неудача его работы.

Но при этом менеджер играет важную роль как член администрации хора. Он (или она – кому как повезет) принимает активное участие как в краткосрочном, так и в долгосрочном планировании, а кроме того, хорошо ориентироваться в следующих интересных темах:

1. Сколько мероприятий (конcertов, записей, совместных проектов...) следует провести в течение сезона, какой баланс должен быть достигнут в том, что касается сути этих мероприятий, временного фактора и т. д.?

2. Что следует предлагать публике: абонементы, билеты, приглашения, свободный вход?

3. К какому уровню положения на хоровом рынке надо стремиться, и можно ли его достичь с учетом специфики данного хора и условий пресловутого рынка?

4. Каким должен быть состав предполагаемой слушательской аудитории?
5. Каковыми будут концертные площадки?

Все вышеперечисленное нами плюс многое другое должно обсуждаться на регулярных совещаниях с учетом художественных целей хора, с принятием во внимание финансовых и административных соображений.

И снова – а как у них?

Несколько лет назад авторы взяли небольшое интервью у руководителя Полифонической ассоциации г. Равенна, Италия, господина Бруно Дзаньи.

Вот фрагмент этой беседы (перевод с итальянского тоже авторов):

– Господин Дзаньи, какими качествами должен обладать менеджер современного хорового коллектива?

– Прежде всего, он должен досконально знать то дело, которому он служит, быть специалистом в нем.

– То есть, по-вашему, менеджер хора это, прежде всего, музыкант?

– Безусловно! Но не просто музыкант, а музыкант-хоровик. Пусть не состоявшийся как дирижер и исполнитель, но имеющий хорошую, прочную теоретическую базу – он как никто должен понимать, о чем идет речь. Именно на этот стержень должны быть нанизаны навыки организатора, экономиста, стратега. Интеллектуальные горизонты такого специалиста должны быть очень широки.

– Какова роль менеджера как «правой руки» руководителя хорового коллектива?

– Роль руководителя хорового коллектива во всем мире претерпела много изменений за последние годы. Большинство этих изменений привело к увеличению ее сложности и напряжения. А значит возросла нагрузка и на менеджера – руководитель современного хорового коллектива просто физически не успевает выполнять все стоящие задачи самостоятельно. Менеджер должен уметь быстро работать с людьми, от которых зависит судьба хорового коллектива – спонсоры, организаторы гастролей и т.п. Работать так, чтобы они прониклись пониманием нужности дела, которому коллектив служит. У менеджера должно быть чувство перспективы, знание того, что нужно его хору сейчас и в будущем. Он должен уметь объяснить свою стратегию руководителю хора и его артистам.

В основе же всех достоинств хорошего менеджера лежит честность. Без честности не может быть доверия. Ведь успех любого хорового коллектива основан именно на доверии: певцов к руководителю и друг к другу, руководителя к певцам и, конечно же, доверие между менеджером и всем коллективом. Доверие, как девственность – его можно потерять только один раз. [...]

Мы думаем, читатель уже заподозрил – единой концепции менеджмента хорового искусства в природе тоже не существует. Так оно и есть. А следовательно, нет и единства во взглядах на труд менеджера. Поэтому давайте вновь обратимся к опыту старших – на страницах этой книги он еще ни разу нас с вами не подвел. Зарубежная практика выработала определенный эталон для оценки способностей менеджера сложной творческой организации, какой является хор.

АДАПТАЦИОННАЯ МОБИЛЬНОСТЬ:

- склонность к творчеству;
- непрерывное углубление знаний как в области деятельности представляемого на хоровом рынке коллектива, так и в параллельных, сопряженных с ней областях;
- инициативность;
- готовность к обоснованному риску;
- грамотное расширение круга своих полномочий;
- самообладание;
- предприимчивость.

КОНТАКТНОСТЬ:

- общительность, экстравертность (направленность на внешний мир и деятельность в нем);
- интерес к людям;
- высокий уровень притязаний в сфере межличностных отношений;
- способность располагать к себе людей;
- способность видеть себя со стороны;
- способность выслушивать, понимать и убеждать людей;
- умение взглянуть на критическую ситуацию под разными углами зрения.

СТРЕССОУСТОЙЧИВОСТЬ:

- интеллектуальная и эмоциональная защищенность в проблемных ситуациях;
- самообладание и трезвость мышления при принятии коллективных решений.

Вновь обращаясь к европейскому опыту, в частности к опыту Региональной школы хормейстерского искусства в г. Пиза (Италия), можно создать список основных направлений, в которых должен ориентироваться менеджер современного хорового коллектива. Их восемь:

- Менеджмент и тематически ориентированный маркетинг, рекламное дело.
- Методика создания хоровых коллективов, ее юридические и правовые основы.
- Основы шоу-бизнеса академических искусств, звуко- и видеорежиссуры.
- Теоретические основы хорового искусства.
- Основы управления хором.
- Общая и прикладная музыкология (теория музыки, сольфеджио, гармония, основы хоровой аранжировки, анализ форм, интерпретация хоровых произведений, чтение хоровых партитур и т.д.).
 - Фортепиано.
- Музыкальная и хоровая литература («первичная эрудиция»).

Видно, что все зарубежные специалисты будто сговорились, но, с их точки зрения, работа менеджера хора сложна и многогранна. Собственно, это настолько очевидно, что так оно и есть – она включает в себя владение в равной степени как вопросами менеджмента и предпринимательской философии, так и вопросами хороведения, управления хором, музыкальной и хоровой литературы, вокальных методик, а также предполагает наличие целого комплекса теоретических знаний. Иными словами, особое внимание уделяется наличию у менеджера качества, наиболее полно раскрытого в педагогической формуле профессора Б.В. Баранова и названного им хоровая культура, которая понимается именно как совокупность навыков хорового творчества, хорового исполнительства и хоровой педагогики. И никак иначе.

Вот что сказано в одной скучной, но довольно полезной диссертации на эту тему:

Менеджер – основной помощник руководителя в мероприятиях по организации нового хора. Он должен заинтересовать в организации хорового коллектива необходимые государственные или коммерческие структуры, договориться о финансировании будущего коллектива, правильном формировании его материальной базы. Менеджер помогает руководителю разработать внутреннюю стратегию руководства вновь созданным коллективом на основе требований, предъявляемых внешней средой – т. е. собственно хоровым рынком. Для этого ему необходимо владеть вопросами административного управления коллективами, включая их правовые и юридические аспекты.

Совершенно очевидно, что лицо, претендующее на роль менеджера в хоровом коллективе, обязано, прежде всего, всесторонне владеть «информацией об объекте», то есть четко представлять себе творческие и профессиональные возможности, коллектива, его способность адаптироваться к новым ситуациям. Только исходя из этого можно грамотно сформировать внешнюю среду функционирования хора (выступления, гастроли, сотрудничество, спонсорская поддержка и т.п.).

Одно из основных направлений деятельности менеджера хора – планирование и проведение рекламных и представительских мероприятий коллектива. Сюда может входить организация концертов на различных площадках, привлечение к ним средств массовой информации, потенциальных спонсоров, организация совместных выступлений с другими творческими коллективами (хорами, оркестрами и т.д.), поиск и укрепление взаимноинтересных и взаимовыгодных контактов, в том числе международных, организация гастролей по стране и за рубежом с привлечением средств для их проведения.

Фандрайзинг или поиск и разработка источников финансирования

Найдите цель, ресурсы найдутся
Махатма Ганди

Кто в наше время принесет вам деньги, ну, скажем, на хоровой фестиваль? А на симфонический оркестр? Правильно, никто. Разве что извечное «Бог подаст». Но, самое интересное, что ведь, скорее всего, именно Он и подаст, независимо от ваших персональных взаимоотношений с Ним... Нужно только грамотно Его об этом попросить и обязательно подкрепить просьбу сильным желанием. И, главное, не пропустить того, через кого Он это подаст. Даже если этот человек сначала будет воспринят вами ну совершенно сумасшедшим. Спокойно! Практика показывает, что именно через таких все и приходит. Особенно в хоровую жизнь. Поэтому для начала мы предложим вашему вниманию одну мало кому известную аксиому:

С точки зрения теории управления в хоровом искусстве есть только два основных ограничения:

- люди;
- деньги.

С точки зрения теории управления в хоровом искусстве есть только два основных ограничения: люди и деньги

Причем именно в таком порядке: **люди, потом деньги!**

Попробуем объяснить. К примеру, хорошая и бесплатная репетиционная база относится к категории «Люди», ибо вам могут ее дать (или не дать!), исходя исключительно из человеческой реакции. Спонсорская помощь, как ни странно, тоже относится к категории «Люди», по той же самой причине. Ведь, в конце концов, вы просите деньги у конкретного человека и обращаетесь к человеку. Однако, понятие «Деньги» – это совершенно иная субстанция. Вот придумайте хороший проект – и деньги придут. Обязательно придут! А вот людей найти порой бывает проблематично. Особенно надежных, честных, а главное таких, кто останется с вами после проекта, когда деньги закончатся...

Антон Павлович Чехов написал в одном из писем: *«Если человек заявляет, что ему не нужны деньги, он опасен для общества!»*. С классиками спорить очень и очень сложно, особенно на такую деликатную тему. На огонь, воду и финансовые вливания в свой хоровой коллектив, как известно, можно смотреть бесконечно. Поэтому в этой главе мы попытаемся рассмотреть те самые возможности, что позволят любому уважаемому себя коллективу жить и, по возможности, тужить, как можно меньше... Впрочем, если уж мы с вами взялись за коллективное певческое искусство, то обязаны жить, как минимум, припеваючи. Не так ли?

Итак, финансовая составляющая некоммерческого хорового искусства. Такой вот парадокс! Здесь нужно понимать разницу между оплатой расходов и извлечением прибыли. Не существует искусства без расходов, но существует искусство без рвачества. Вот о нем мы с вами и поговорим.

Для начала следует объяснить прикладное значение труднопроизносимого слова **фандрайзинг**.

Фандрайзинг (Fundraising, англ.) – совокупность сравнительно честных способов целевого отъема денег у финансирующих структур: меценатов, спонсоров, инвесторов и т.п. (определение из прикольного пособия «Как просить деньги»).

Итак, меценаты, спонсоры, инвесторы... Кто сказал, что это одно и то же? Опасное заблуждение, ибо это, как говорят в Одессе, три большие разницы. Ну, или шесть маленьких... Давайте попробуем найти те самые «десять отличий».

МЕЦЕНАТ, а, м. *Богатый покровитель наук и искусств; вообще тот, кто покровительствует какому-н. делу, начинанию (Толковый словарь русского языка).*

Существо уникальное уже тем, что ему от вас и от вашего коллектива по сути ничего не надо. У него и так все есть, а тут еще и вы до кучи подвернулись – вместе с вашим хором. Меценат будет счастлив тем, что вы существуете и творите, и всячески вас в этом поддержит. Никто не утверждает, что Саввы Морозовы вымерли, как динозавры, но нельзя не отметить, что зверь этот в наших широтах редкий, существующий в природе в весьма ограниченном количестве,

ибо относится к исчезающему виду тех, кто готов давать деньги просто так. Увы, практически не размножается.

Цитата в тему из полузабытого спектакля цыганского театра «РОМЭН»

«Вот взял бы ты сто. Кинул бы в хор. И забрал бы честь по чести.

А так – крадучись увел...»

СПОНСОР – 1. поручитель, гарант (например гарант займа); 2. лицо или организация, финансирующие проведение какого-либо мероприятия, сооружения, объекта и т.п. проекты, требующие значительных капиталовложений, финансируются, как правило, несколькими С.; 3. заказчик, организатор, устроитель; подрядчик (Толковый словарь русского языка).

В нашем с вами случае этим упругим словом называется некто, часто косящий под мецената, но изначально задумавший получить от вас некий «политический возврат». Как то: реклама, уход от налогов, общий престиж вкладывания себя любимого в «культур-мультиур»... Но в определенных случаях (читатель – человек взрослый и умный, поэтому давайте говорить правду) – общеизвестное «отмывание денег», когда на каждый вложенный в хоровой коллектив или хоровой проект рубль легализуется от ста тысяч таких же рублей. Ощущаете разницу? Зверь этот располагает значительно большим ареалом обитания, но главной сложностью является та форма «кредита доверия», когда «отмывка денег» доверяется именно вашему хоровому коллективу. А точнее – вам лично! Как тут поступить – решать тоже лично вам. Авторы уверены, что иногда действительно стоит ограничиться рекламой и «политическим капиталом»...

ИНВЕСТОР, а, м. Вкладчик (физическое или юридическое лицо), осуществляющий инвестиции – долгосрочные вложения капитала в отдельные отрасли экономики внутри страны и за рубежом (Толковый словарь русского языка)

Эта «разновидность пернатых» особенно опасна, ибо перед вами некто, банально пытающийся на вас заработать. Самая неудачная форма финансирования для некоммерческого хорового искусства, так как деньги под ваш коллектив даются с прицелом на обязательный полный возврат (окупаемость) и, по возможности, получение дополнительной прибыли. В условиях нашей страны это малореальная перспектива. Поэтому авторы настоятельно рекомендуют остановиться на первых двух экономических видах – меценатах и спонсорах.

Зачем хору нужны спонсоры? На первый взгляд, ответ на вопрос более чем очевиден – нужны деньги на... <впишите сами>. Однако с таким примитивным подходом найти спонсоров будет практически невозможно. Поэтому в этой главе мы будем обсуждать совершенно иные перспективы.

Определение спонсора и спонсорской рекламы

скучно, но точно дано в Федеральном законе от 13.03.06 № 38-ФЗ «О рекламе».

Согласно пункту 9 статьи 3 Закона № 38-ФЗ, спонсором признается лицо, которое предоставило средства для организации и проведения спортивного, культурного или любого иного мероприятия, а также создания и трансляции теле– или радиопередачи либо создания или использования иного результата творческой деятельности. Также спонсором может быть лицо, которое обеспечило предоставление средств для проведения указанных мероприятий.

Спонсорская реклама – реклама, распространяемая на условии обязательного упоминания в ней об определенном лице как о спонсоре (п. 10 ст. 3 Закона № 38-ФЗ).

Казалось бы, что тут сложного? Пришел в какую-нибудь фирму, поболтал с менеджером, рассказал какой вы и ваш хор хорошие, вот тебе и спонсор – получил хор денежек, и все, цель достигнута. На практике же не все так просто. Сразу предупредим читателя: в нашей стране институт фандрайзинга работает так же, как и все остальное на постсоветском пространстве – то есть, «как получится» и «как удалось договориться». По этой объективной причине многие хоровые коллективы катастрофически не получают нужных средств – у большинства руководителей и их помощников напрочь отсутствует коммерческое чутье, что совершенно естественно и не является интимной тайной. Однако необходимо понимать, что просто так, из любви к хоровому пению, спонсорскую помощь вряд ли кто выделит.

Так устроена жизнь, что начальным этапом планирования любых проектов и мероприятий, требующих финансирования, являются расчеты и еще раз расчеты. Любая идея, даже заведомо интересная и общественно значимая, требует материальных ресурсов. Поэтому говорить с потенциальным спонсором без конкретных цифр практически бессмысленно. За исключением, конечно же, случаев финансирования заведомо популярных и зрелищных мероприятий, но мы ведь только на пути к этому, правда? Речь пока идет все-таки о привлечении спонсорских средств для проведения узкотематических хоровых проектов, чаще всего регионального значения. Значит, перед тем как вы начнете формировать идею для спонсора, нужно будет провести необходимые расчеты. Ни один уважающий себя бизнесмен не будет тратить время на чтение расплывчатого письма с размытыми формулировками. Вы должны сразу четко объяснить потенциальному спонсору, что вы от него хотите, в каком объеме, в какой форме, в какие сроки и обязательным условием для успешных переговоров является как раз наличие точных расчетов. В своем письме вы должны представить все свои выкладки на тему «как, куда и в каких количествах будут тратиться выделенные деньги». Кроме этого, ваши шансы на успех значительно возрастут, если вы просчитаете пользу, которую получит человек, дающий вам деньги.

Давайте смотреть правде в глаза. Бизнес в нашей стране чувствует себя довольно неуверенно, поэтому **ВНИМАНИЕ! На данном этапе развития экономики спонсорскую помощь охотнее оказывают крупные состоявшиеся компании.** Это совершенно объяснимо – ведь если организаторы концерта, фестиваля и т.п. не смогут собрать должное количество СМИ и вообще широко оповестить общество об «аттракционе неслыханной щедрости», то пресс-службы крупных компаний в состоянии это сделать самостоятельно и вполне масштабно.

Сегодня наиболее популярным видом получения спонсорских средств является разработка так называемых спонсорских пакетов, что актуально для любых хоровых мероприятий. Хоровые фестивали, форумы, конгрессы и хоровые ассамблеи различного масштаба, как правило, хоть и требуют общих затрат, но, при грамотной подаче спонсорского пакета, финансируются лучше, чем выпуск CD и DVD. Любые значимые публичные мероприятия традиционно освещаются в СМИ. Порой они не обделены поддержкой и государственных структур, так что спонсорам есть за что бороться.

Но хоровые проекты часто буксуют и остаются нереализованными по одной важной причине – просители и организаторы часто не знают, к кому нужно обращаться за спонсорской помощью. Ответ на этот вопрос достаточно простой, хоть и мутный на первый взгляд – сходство целевых аудиторий и структуры медиапланирования у потенциального спонсора и организатора проекта. При совпадении обоих параметров успех гарантирован на 75%, но общих рекомендаций нет и быть не может, все очень индивидуально.

Полезное высказывание от Бернарда Шоу
(не путать с маэстро Робертом, договорились?)

Смазку получает то колесо, которое скрипит громче всех.

Благодаря массовости всевозможных хоровых фестивалей и ассамблей спонсоры получают обширные возможности для имиджевой рекламы, которые более чем выгодно реализовать в рамках стоимости спонсорского пакета. Кроме того, работает очень важный фактор: массовые мероприятия всегда помогают спонсору встретиться с целевой аудиторией. К примеру, любой банк-спонсор на хоровом фестивале получает готовую аудиторию для продвижения, скажем, карточных кредитных продуктов.



При организации хорового фестиваля также уместно будет подумать над спонсорством, например, со стороны местных мобильных провайдеров или представленных в вашем регионе брендов электроники производства восточных стран. В подобных «хоровых» случаях обращаться к дочерним предприятиям единственного в стране нефтегазового монополиста неуместно и бессмысленно. Причины мы привели выше – несовпадение целевых аудиторий, вида и сроков рекламной кампании.

Кто может осуществить финансирование проектов, связанных с хоровым искусством? Список не так уж мал.

1. Предприятия бизнес-сферы: банки, производственные предприятия.
2. Благотворительные фонды (увы, редко – чаще всего им самим надо...)
3. Бывшие предприятия государственной сферы (крупные мясокомбинаты, нефтяные, промышленные предприятия, и т.д.).
4. Государство: государственное финансирование на муниципальном и федеральном уровнях.

Следует отметить, что в настоящий момент увесистая доля (около 30%) пожертвований на хоровые проекты принадлежит бывшим предприятиям государственной сферы, ныне приватизированным не всегда плохими людьми (это всевозможные мясокомбинаты, обувные фабрики, преуспевающие заводы...).

ВНИМАНИЕ!

В финансировании могут отказать пять, десять, пятьдесят раз. Это не конец света и не крах для вашего хорового коллектива! Помните, что успех в данном случае зависит не от чьего-то желания или нежелания дать деньги, а от вашей работы, ваших умений и знаний, вашей настойчивости.

В финансировании могут отказать пять, десять, пятьдесят раз.
Это не конец света и не крах для вашего хорового коллектива!

Цитата в тему от Дины Рубиной (роман-комикс «Синдикат»)

«Вот как просил денег на уникальные научные проекты профессор Абрам Зиновьевич Ланской – светило в мировой иудаике, автор многих книг, умница и человек. Он поднимался. Одергивал старый пиджак. Прочищал горло. И говорил: – Я Абрам Ланской, профессор, доктор наук, специалист по античному периоду еврейской истории... Дайте денег!»

Мы хотим предложить вашему вниманию несколько нехитрых, но гораздо более эффективных приемов.

Одиннадцать ключей к достижению вашей цели от специалистов по спонсору.

1. Думайте письменно. Цель, которой нет на бумаге, не существует.
2. Задавайте цель определенно, отвечая на вопросы: что, где, когда и как.
3. Ограничьте цель во времени: цель без времени – это просто мечта.
4. Подумайте, кому достижение вашей цели принесет пользу, кроме вас.
5. Сформулируйте цель в утвердительной форме в настоящем времени.
6. Делите цели на подцели, готовьте подробный сценарий достижения цели.
7. Возьмите на себя ответственность за свои действия на пути к цели.
8. Определите промежуточные результаты достижения цели.
9. Думайте о цели, а не о средствах ее осуществления. Задайте конечный пункт назначения и двигайтесь вперед.
10. Создайте образ будущего, где вы достигли цели, и зафиксируйте этот образ.
11. Ведите себя так, как если бы успех был Вам гарантирован.

В нашей стране бизнес и малый и большой давно повзрослели. Найти веские аргументы или убедить спонсора в кристальной честности просителя и отсутствии корыстных интересов не просто, но вполне возможно.

Вот несколько нехитрых правил.

1. Человек, который занимается поиском денег для хорового коллектива должен знать об этом коллективе **абсолютно все основные положения**: историю создания, особенности и специфику репертуара, потенциальные темпы разучивания нового материала, текущие и перспективные исполнительские возможности, с кем коллектив сотрудничает, имена основных спонсоров, перспективы развития коллектива и т.д.
2. Стоит изучить налоговые льготы для тех, кто передает деньги и имущество на благотворительные цели (необходима короткая справка).
3. Налоговые органы, как известно, склонны не доверять никому. Работа такая. Поэтому изначально позаботьтесь о порядке документального оформления пожертвований потенциального инвестора или спонсора.
4. При обращении к спонсору необходимо помнить, что вы все равно в результате обращаетесь к человеку и просите финансирование у человека.

При обращении к спонсору необходимо помнить, что вы все равно в результате обращаетесь к человеку и просите финансирование у человека

Грамотная формулировка проекта

Еще одна цитата в тему от Дины Рубиной (все тот же роман-комикс «Синдикат» – авторы рекомендуют)

«Проект... О, это понятие имело природу глубинную и темную, пожалуй, что – геологическую. Напасть на идею стоящего проекта было ничуть не проще, чем на нефтеносную жилу или газовое месторождение. Причем, как и в геологии,

обнаружить месторождение было недостаточно, ибо его разработка требовала отдельных гигантских усилий и невероятных затрат... Изобрести Проект мог далеко не каждый. И далеко не каждая идея имела право преобразиться в Проект. Идею надо уметь вскормить, взлелеять, взрастить до максимального объема денежных затрат. Ибо существуют фонды, в которые не стоит даже и соваться, если ваш Проект тянет меньше, чем на треть миллиона долларов... Вы будете высмеяны и даже унижены за крохоборство...»

При составлении плана и бюджета предлагаемого к финансированию проекта (создание нового хорового коллектива, финансирование существующего, финансирование концертной акции, выпуск компакт-диска или DVD...) следует установить следующие ключевые точки:

1. Идея проекта и его название.

Пример: выпуск компакт-диска с записью... <выберете сами>.

2. Цель.

3. История и причины (почему выбрано именно это произведение, возможно приурочивание к определенной дате и т.д.).

4. Собственно описание проекта:

- актуальность (характеристика рынка CD, мотивация выбора);
- тираж компакт-диска и его обоснование;
- темпы и сроки реализации в оптовой и розничной продаже (прогноз) или использование спонсором в качестве сувенирной продукции (к Новому Году, Рождеству, Пасхе, Празднику Святого Валентина или Дню Налогового инспектора...);
- методы (способ записи: аналоговый, цифровой, обоснование выбора метода и студии);
- этапы и сроки реализации проекта;
- результаты (включая уже существующие критерии оценки этих результатов);
- обоснование: почему именно данный хоровой коллектив добьется описанных выше результатов (статус коллектива, профессиональный уровень руководителя и участников, особенности исполнительской школы, количество уже сделанных записей и т.д.).

ВНИМАНИЕ! Проект уважающего себя хора должен быть разветвленным и многообещающим!

Цитата в тему от маэстро Роберта Шоу

Цель хора должна быть сформирована утвердительно.

5. Бюджет проекта:

общая характеристика необходимых ресурсов (помещение, копирование партитур, студия, тиражирование диска, типография для изготовления обложки и буклета и т.д. – все, включая расценки, количество артистов хора, хормейстеров, лиц вспомогательного персонала);

- общая стоимость проекта;
- смета проекта: общий план – штатный персонал, включая налоги от ФЗП (эта дикая аббревиатура означает всего лишь фонд заработной платы), сторонние специалисты по договорам (например, приглашенные солисты), договоры со сторонними организациями: студии, типографии, реализаторы и т.п., транспортные расходы, аренда репетиционного помещения, услуги связи, публикация и копирование материалов, иные расходы – в общем все!

Письмо с просьбой о финансировании или Стартовое спонсорское письмо с приложением (блиц-описанием)

Одна из, так сказать, базовых неправильных черт авторов этой книги – это патологическое, устойчивое, какое-то библейское нежелание указывать кому-либо на его ошибки. Ужасное качество, невыгодное во всех отношениях, особенно при работе в хоре, и авторы это признают, поверьте! Но в данном вопросе мы все-таки не можем не отметить еще одной полезной банальности.

Главная ошибка многих руководителей хоров – непонимание особенностей взаимовыгодных отношений спонсора и хорового коллектива.

Попытаемся расшифровать. Все дело в том, что «...спонсорская помощь всегда выделяется на определенную сумму и требует некоторого уровня прозрачности по составу затрат». Так уверяют нас практически все пособия по спонсору, но ничего страшного в этом нет. Например, вашему хору требуется некоторая сумма денег для решения проблемы пошива костюмов. Просить о помощи, конечно же, можно и нужно, сумма, вроде бы, небольшая, скрупулезного описания не требует, НО! Именно здесь необходимо потрудиться и составить для спонсора, кроме собственно письма-запроса, подробную смету с раскрытием всех статей затрат для решения именно этой проблемы. Пожалуй, самым важным и самым первым документом, который предопределяет успех замысла хорового коллектива о материальной помощи, является правильно составленное обращение к спонсору, которое на шершавом языке фандрайзинга называется «Стартовое спонсорское письмо». Обратите внимание, сколько даже не шипящих, а свистящих, в этом слове для уха русского спелось.

Так вот. Любое мероприятие, проект, акция, событие, любое мероприятие с участием хора требует не только качественного музыкального воплощения, но и литературного, человеческого, удобочитаемого описания. Спонсор должен четко понимать, с какой целью (коммерческой или социальной – третьего не дано), проводится данное действие. По сути, текст стартового спонсорского письма с приложением анонсирует ваш проект, причем исключительно с положительных позиций. Допускается прогнозирование эффекта от участия спонсора. Допускаются литературные приемы при работе с имиджевыми фактами, НО! ВНИМАНИЕ! **Текст описания проекта должен быть в меру компактным, без лишних рекламных и маркетинговых акцентов.** При описании всех ваших грандиозных планов растекаться мыслью по древу не стоит. У бизнесменов, как правило, день слишком занят и расписан, поэтому изучать десять страниц ваших размышлений на хоровую тему никто не собирается и не будет. Писать нужно кратко, но полно, особенно выделяя те места, которые потенциального дарителя могут заинтересовать.

Объем таких писем, как правило, составляет от двух до четырех страниц – давайте без перегрузок! И, конечно же, в вашем письме не должно быть никаких ошибок!*

* Ну, почти как в этой книге... ☺

Итак

1. Содержание:

- «Шапка» (адресат);
- краткая информация о хоровом коллективе (название, «миссия». время создания, официальный статус, участники и т.д.);
- суть просьбы;
- стоимость проекта;
- срочность нужд;
- гарантии и сроки отчетности;

- возможный мотив спонсора (почему этот проект заслуживает финансирования);
- сведения об ожидаемой прибыли и рекламной отдаче проекта, а также о налоговых льготах для спонсора;
- механизм передачи денег;
- реквизиты, адрес, телефон, факс коллектива (если есть), электронная почта (должна быть обязательно!), номер счета (опять же, если есть).

2. Форма.

- само письмо – не более одной страницы!
- описательная часть в Приложении – не более 1-3 страниц;
- текст должен быть расположен удобно для читающего;
- наличие полей обязательно!

К письму обязательно приложить CD или DVD с записью хора.

Совет от Известного Хорового Дирижера

Любая идея, отличающая ваш хор от других, хороша. Используйте найденную вами концепцию и приложите все силы, чтобы ваш спонсор понял: ваш хор особенный, у него есть то, чего ни у других. Не бойтесь смелых и нестандартных проектов! Успеха достигает тот дирижер, кого очередные суки вовремя не предупредили, что это невозможно.

Стоит понимать, что не имея подробной информации о спонсоре, довольно сложно определить, что именно может вам помочь в получении финансирования. Поэтому при подготовке стартового письма президенту чего-то очень ресурсоемкого постарайтесь получить информацию о лице, принимающем решения эту помощь предоставить.

Как мы уже упоминали, в вашем письме должны быть указаны конкретные цифры и четкий состав затрат, необходимый для достижения заявленной цели. Ошибка многих составителей – упоминание всевозможных орграсходов: аренда помещения, заработная плата руководителю и концертмейстеру (...ах да, еще педагогу по вокалу!), канцелярские принадлежности, ксерокс для нот, налоги и прочие статьи, не имеющие прямого отношения к основной просьбе. Конечно же, от подобной прозы жизни никуда не уйти, но в письме об этом писать совершенно не нужно.

Из письма также должно следовать, что проситель абсолютно честен со спонсором, не намерен ни копейки потратить на решение побочных задач и готов информировать спонсора обо всех расходах вплоть до предоставления товарных чеков. Приведем один из неудачных примеров, когда любые попытки получить средства на хоровое начинание изначально обречены на провал. Один очень хороший дирижер одного очень хорошего хора решил попросить спонсора провести Межрегиональный хоровой фестиваль на Юге России. Написал красивое стартовое письмо, где указал в составе затрат такие важные «вокально-хоровые» составляющие, как аренда офиса для осуществления конторской деятельности, налоги с прибыли, заработную плату художественному руководителю и сотрудникам, рекламу, бесплатные обеды, амбулаторное медицинское обслуживание для всего перечисленного персонала, и еще много чего привлекательного. А теперь давайте взглянем на это с точки зрения спонсора. Для него совершенно очевидно, что, указывая все эти позиции, маэстро желал, чтобы для него был организован... бизнес! Причем, с нуля! Именно поэтому для спонсора в данном проекте, мягко говоря, не оказалось ничего привлекательного, скорее наоборот. Таким образом, при написании стартового письма необходимо соблюдать деловую и экономическую корректность, и находить возможность **заинтересовывать** спонсора в финансировании проекта, а не вызывать сомнения.

В любом стартовом письме вступление обязательно должно содержать реверансы и комплименты потенциальному спонсору, но помилуйте, в дипломатичной форме! К стилю письма также есть требования. Например, избыточное проявление уважения и восхищения «на ровном месте» недопустимо. Лучше обосновать на примере каких-либо фактов, за какие именно действия, позицию или былые заслуги проситель уважает спонсора. Специально для вас авторы подготовили несколько примеров удачных стартовых писем. На первых порах по их мотивам вам будет легче составить именно вашу версию этого интересного документа.

Пример № 1

Генеральному директору
ОАО «Медиана»
господину А.П. Сидорову

14 ноября 2014

по вопросу: об участии ОАО «Меридиан» в борьбе с наркоманией в рамках социальной акции «Хор против наркотиков»

Уважаемый Анатолий Петрович!

Наркомания – проблема номер один в современном мире, никто не должен оставаться в стороне от ее решения, в том числе хоровые коллективы.

На бесплатной основе [название вашего хора] проводит концерты в медицинских учреждениях для наркозависящих и ВИЧ-инфицированных людей. Хор сотрудничает с американским коллективом «Chorus-PRO» и финской хоровой ассоциацией «IRTI NUUMEISTA», работающими в этом же направлении.

Руководство хора обращается к Вам с просьбой оказать спонсорскую поддержку в виде оплаты расходов на проведение региональной социальной акции «Хор против наркотиков».

В случае Вашего общего положительного решения по вопросу о сотрудничестве с нашим коллективом в сфере антинаркотической пропаганды, все необходимые расчеты и документы будут представлены Вам по первому требованию.

Заранее благодарим Вас от имени руководства и участников [название вашего хора] и не сомневаемся, что Ваше участие в решении проблемы борьбы с наркоманией принесет свои плоды.

Приложение: описание проекта на 3-х листах

С уважением,

Художественный руководитель и главный дирижер [Ф.И.О.]

Обратите внимание на тематику обращения – борьба с наркоманией. Направление, практически всегда находящее спонсорскую поддержку. Как сообщил авторам в свойственной ему манере Известный Хоровой Дирижер: «На детей и наркоманов только последняя сука не подаст».

Пример № 2

Генеральному директору
ООО «Радуга»
М.Л. Зайцеву

Уважаемый Михаил Львович!

Некоммерческий хоровой коллектив [название вашего хора] совместно с региональным ГУВД проводит серию благотворительных концертных мероприятий для ветеранов силовых структур и детей сотрудников, погибших при исполнении воинского и служебного долга.

Планируются следующие мероприятия:

- Неделя милосердия, посвященная Международному дню инвалидов. Серия концертов для инвалидов и раненных военнослужащих, находящихся на излечении в отделениях Военно-медицинской академии Окружного клинического военного госпиталя. Вручение подарков.
- Участие в проведении мероприятий под общим названием «День Спасателя», посвященных годовщине образования чрезвычайной службы спасения России. Торжественное собрание, поздравление ветеранов, вечер отдыха, фуршет, подарки.
- Проведение концерта хора в сопровождении симфонического оркестра [наименование] для семей сотрудников силовых структур, погибших при исполнении воинского и служебного долга.

Для проведения указанных мероприятий необходима сумма 550 тысяч рублей (развернутая смета представлена в Приложении).

Прошу Вас принять посильное участие в благотворительной деятельности [название вашего хора] и рассмотреть вопрос о выделении необходимой суммы.

Акт об использовании целевых средств будет представлен Вам в течение месяца.

Приложение: описание комплекса мероприятий и сметы на 3-х листах

Позвольте пожелать Вам удачи и здоровья, а Вашей организации – процветания!

С уважением и надеждой на сотрудничество,

Художественный руководитель и главный дирижер
[Ф.И.О.]

Наши реквизиты...

Контактные телефоны...

Обратите внимание на то, как точно и скрупулезно в деталях составлено письмо из примера №2! Точно прописаны все мероприятия, на которые испрашивается финансовая помощь, а также целевая аудитория (лица, для которых проводятся перечисленные в письме мероприятия). В письме указывается на срок, в течение которого будет представлен акт о целевом использовании выделенных средств, а также точный объем запрашиваемой суммы. Последние строки письма подчеркивают благотворительный характер финансирования и помогают бухгалтерам организации правильно оформить необходимые платежные документы, а также операции по налоговым льготам.

Проведя несколько благотворительных мероприятий и закрепив среди потенциальных спонсоров репутацию честного партнера, вы можете со спокойной совестью замахнуться уже на проекты иного масштаба.

Пример № 3

Генеральному директору
ЗАО «Газоаппарат»
господину М.П. Романову

Уважаемый Михаил Петрович!

Руководство [название вашего хора] просит Вас рассмотреть вопрос о спонсорской поддержке уникального концертного мероприятия – первого исполнения в нашем городе [знаменитой кантаты Карла Орфа «Carmina Burana»] с привлечением лучших хоровых коллективов города в сопровождении симфонического оркестра [название].

Масштабность этого проекта раскрывает в нем, в том числе, колоссальный рекламный потенциал для возглавляемой Вами организации.

Приложения: описание проекта на 3-х листах, компакт-диск с записью кантаты (в качестве примера)

С уважением,
Художественный руководитель и главный дирижер
[Ф.И.О.]

В прилагаемом описании стоит привести краткую (!) историю создания выбранного вами произведения, примеры удачных исполнений, ну и расписать красиво рекламную отдачу по изложенным здесь рекомендациям.

Ответы на такие письма обычно высылаются либо с выражением согласия или отказа, либо с запросом о дополнительных деталях, что, поверьте, вполне неплохо.

Напомним еще раз – все, что мы перечислили в этом разделе, носит скучное название **спонсорский пакет**.

Переговоры со спонсором

*Не обязательно соглашаться с собеседником,
чтобы найти с ним общий язык.*

баронесса Маргарет Тэтчер в личной беседе с авторами

Мы не хотим пугать читателя, но это одно из наиболее уязвимых звеньев в золотой цепочке «цель—>результат», так как здесь включаются в работу несколько механизмов одновременно: профессионализм, компетентность, осознание цели, несколько направлений психологии, навыки ведения переговоров, знание делового этикета и многое другое. Давайте остановимся на этом разделе более подробно – поверьте авторам, пригодится!

Итак, спонсорский пакет готов, а вами намечены компании и персоналии, к которым вы будете обращаться за спонсорской помощью для своего хорового коллектива в первую очередь, во вторую и в последнюю.

Следующий важный этап нашего с вами действия – передача стартового спонсорского письма потенциальному благодетелю. Это может быть отправка по почте, передача через секретаря или «окно экспедиции»... В нашем с вами случае крайне не рекомендуется отправка по факсу или электронной почте, только если это не предварительное уведомление перед передачей оригинала. Изрядно пообщавшись с потенциальными спонсорами, авторы часто слышали термин «сунитазировать». Это касалось именно предложений, принятых по факсу и электронной почте. Авторы искренне не хотят, чтобы ваше стартовое спонсорское письмо постигла эта незавидная участь.

Что теперь? Ну, теперь стоит немного «помедитировать» – то есть, как минимум, попытаться настроиться на некий Положительный Результат. Им может оказаться, например, приглашение на очную и вполне конкретную встречу с лицом, ответственным за выделение спонсорских средств. Но может быть и отказ, а также полное молчание – что тоже Положительный Результат. Значит, нужно немного подождать и сменить потенциального спонсора. Но полезным будет перечитать ваше письмо и попытаться понять – а что не так? Не лишним также будет показать письмо адекватным третьим лицам и спросить совета – собственный взгляд часто замыливается, авторы по себе знают.

Следующий этап. Держа в руках грамотно оформленный спонсорский пакет, вы направляетесь на встречу с потенциальным спонсором. От этого визита зависит, конечно же, не все, но очень многое. Как минимум – возможность превращения потенциального спонсора в спонсора реального, причем со всеми вытекающими финансовыми последствиями. Первую встречу следует провести правильно, не перегибая палку и не злоупотребляя вниманием важного собеседника. Вам будут необходимы:

1. Внимание и доброжелательность.
2. Умение слушать!
3. Компетентность.
4. Короткое и ясное выражение мыслей, сознательное избегание специальных терминов и специфического музыкального сленга – рассуждения о ладах, секвенциях, модуляциях, а также о фактурах и тесситурах тут, поверьте, не прокатят.

Дополнительные советы от слова «НЕ»:

5. Не «наезжайте» – разговор, начатый вопросом «Вы любите хоровую музыку?» может на этом закончиться.

6. Не «гнийте пальцы» – стало быть не акцентируйте внимания собеседников на том, что в вопросах хорового дела вы изначально умнее всех финансистов вместе взятых. Если вы прочтете потенциальному спонсору лекцию на тему «Особенности фактурного изложения в хоровом письме третьей четверти XIX века», музыкальные взгляды его, возможно, и расширятся, но перспектива вашего сотрудничества немедленно начнет стремиться к нулю.

7. Не перебивайте.

8. Не отвечайте на вопрос, если не знаете ответа.

9. Не хвастайтесь нищетою и убожеством – никогда не приводите в качестве аргумента финансовую бедность вашего коллектива.

10. Не спорьте.

Подробная информация о вашем мероприятии, его организаторах и участниках содержится в Спонсорском пакете, поэтому основная ваша задача – заинтересовать партнера всерьез: чтобы он после удачных переговоров сам нашел в пакете все интересующие его сведения. Это не значит, что вы не обязаны отвечать на каверзные вопросы потенциального спонсора, например, такие: «Что будет иметь наша компания от поддержки вашего хорового проекта, кроме растраты финансовых активов?» или «На сколько процентов вырастет объем продаж нашей продукции после спонсирования вашего хорового мероприятия?» Ужас, правда? Ничуть! Просто к подобным вопросам нужно подготовиться заранее, вот и все. Судорожное листание спонсорского пакета в поисках ответа только снизит впечатление о вашей хоровой идее.

Следует помнить, что главная цель вашего визита к спонсору – не формирование его мировоззрения, не дискуссия, не лекция и не митинг. Ваша цель – получить финансирование!

После вступительной (ее иногда называют – презентационной) части, на которую можно потратить максимум 4-7 минут, следует приступить к главному – грамотно попросить. Не бойтесь просить! Как тут не вспомнить древнюю буддийскую мудрость: *«Человек, который просит что-то, выглядит глупо пять минут. Человек, который ничего не просит, выглядит глупо всю жизнь»*. Но здесь следует помнить, что самый сильный и обычно главный аргумент для спонсора – это реальность и полезность результатов. Пример: компакт-диск с записью вашего хора или концерт на городской площади в сопровождении симфонического оркестра может принести возврат вложенных средств и, возможно, определенную прибыль, а также налоговые льготы и положительный рекламный имидж, вызванный ТВ-трансляцией, размещением логотипов спонсора на обложке, буклете, афишах, растяжках и прочей рекламной продукции.

Следует помнить, что главная цель вашего визита к спонсору – не формирование его мировоззрения, не дискуссия, не лекция и не митинг.

Ваша цель – получить финансирование!

Дальше начинается еще более ответственный этап. На профессиональном сленге опытных переговорщиков различных спонсоринговых агентств следующие несколько минут встречи называются «ближний бой». Вы, со спонсорским пакетом, лежащим на столе перед вами, должны сначала выиграть этот бой. Все остальное произойдет потом. Бой этот часто заключается в Главном вопросе спонсора. Иногда Главный вопрос звучит так: «Почему с данным предложением вы обратились именно ко мне (в нашу компанию)?». Бывает, что Главным вопросом не завершают, а начинают беседу, даже не пытаясь взять в руки Спонсорский пакет. Иногда Главного вопроса вообще не задают, а вежливо и молча ждут того, что скажете вы, никак не выражая свое отношение к происходящему, ведь молчание – наилучший способ добычи информации! Исходя из опыта проведенных авторами этой книги, прямо скажем, не всегда успешных переговоров, на этот вопрос без подготовки ответить бывает сложно. Тем не менее,

он может послужить ключевым поворотным моментом в переговорах. Ответить на Главный вопрос нужно правильно. И здесь вряд ли помогут ваши пафосные уверения в ответственной социальной позиции спонсора относительно отечественной культуры. Ответ на Главный вопрос всегда разный! Авторы хотели бы здесь привести для вас готовые рецепты, инструкции и даже шаблоны, но их не существует. Поэтому мы просто рекомендуем вам уделить поиску версий правильных ответов на Главный вопрос потенциального спонсора повышенное внимание. Ибо сколько потенциальных спонсоров, столько и ответов. Тут однозначно полезными будут все возможные инструменты: сбор информации из любых доступных источников, понимание целей и задач бизнеса потенциального спонсора (между прочим – порой это самое сложное), выявление личных пристрастий и перспективных планов – в нашем с вами случае хороши все ресурсы! Все у вас сложится удачно, если потенциальный спонсор выбран не случайным образом и ответ на Главный вопрос (а лучше – сразу несколько!) у вас готов. Тогда созданный вами Спонсорский пакет получит своего заслуженного и самого желанного читателя.

Особенности спонсорских переговоров

При определении времени начала переговоров следует исходить из их продолжительности – как показала практика авторов, такие переговоры могут длиться часа полтора-два.

ВНИМАНИЕ! Следует помнить, что первый спад внимания и активности восприятия на деловых переговорах наступает примерно через 35 минут после начала.

Должен быть один ответственный за проведение переговоров.

Необходимо постоянно анализировать ход беседы – отмечать не только собственные плюсы и минусы, но и достоинства и недостатки в аргументации своих оппонентов.

Следует обязательно выписать для себя, «что я сделал не так».

Если это в вашей власти, то не следует допускать на беседу посторонних лиц, то есть не имеющих непосредственного отношения к теме встречи.

В Пизанском университете (Италия, если кто не понял) был разработан метод переговоров, названный разработчиками принципиальным. Подойдет ли он к применению в нашей стране и конкретно в вашей ситуации? Не волнуйтесь – подойдет. Суть его сводится к четырем основным моментам:

ЛЮДИ	<ul style="list-style-type: none"> • не переходить на личности; • отделять предмет переговоров от индивидуальных, личностных особенностей вашего контрагента.
ИНТЕРЕС	<ul style="list-style-type: none"> • четко определить интересы вашего контрагента; • на переговорах не ограничивать свое внимание позицией другой стороны. Например, не ограничивать сферу переговоров только суммой, необходимой для записи и издания компакт-диска вашего коллектива. Поинтересуйтесь, какие проекты в сфере культуры ваш спонсор хотел бы осуществить (возможно, вы сможете помочь ему с экспертизой этих проектов, почему нет?).
ВАРИАНТНОСТЬ	Разработайте и оцените различные варианты достижения согласия на переговорах. И чтобы никаких «...а вы скорей любите нас, вам крупно повезло!»
КРИТЕРИИ	При обосновании позиции используйте объективные критерии (например, разброс в ценах на услуги различных студий звукозаписи).

Все эти четыре элемента используются как на стадии подготовки, так и непосредственно в ходе переговоров.

И еще одна важная авторская рекомендация: никогда не принимайте окончательного решения непосредственно на переговорах! Дело в том, что в присутствии вашего контрагента, в силу усталости или других причин, вы можете упустить из виду важные аргументы «за» или «против» того или иного решения. А это может быть чревато определенными последствиями для вашего хорового коллектива. Продлите время, предназначенное для обдумывания возможных вариантов, дайте возникшей ситуации немного «отлежаться».

Никогда не принимайте окончательного решения непосредственно на переговорах

Спокойно обдумав вашу стратегию после, вы всегда сможете корректировать содержание Спонсорского пакета с учетом интересов спонсора. У вас будет время продумать дополнительные рекламные и публичные мероприятия, наконец, можно будет предусмотреть так называемый бартерно-информационный обмен (вы рекламируете спонсора на сайте, афишах, растяжках и пр.), что тоже очень неплохо.

Авторская идея в подарок

Выпуская к Новому году настенные или настольные календари с фотографиями и названием вашего хора, при этом снабженные логотипами фирмы-спонсора, рекламируется не столько ваш хор (Хотя, по секрету – именно он и рекламируется, только об этом тс-с-с...), сколько собственно фирма, причем не «в лоб», что уже объективно набило оскомину, а через уникальный культурный антураж. Дарить такие календари приятно и престижно. Кстати, вам, как руководителю хора – тоже. ☺



И вот еще что. Вам следует научиться оперативно находить достойные формы отказа от предложений, которые изначально оцениваете для своего коллектива как неприемлемые. В практике авторов известны случаи, когда в обмен на финансовую поддержку некоторые спонсоры требовали от хора музыкальное оформление банкетов и прочих подобных «ассамблей», диктуя при этом коллективу сомнительные репертуарные условия, например, многоголосное исполнение песен так называемого «блатного» репертуара. Ничего смешного – так и спрашивали: «А «Мурку» мог[ут]те?» Самое ошеломляющее, что некоторые могли и еще как могли... Но на страницах этой книги мы подобные ситуации рассматриваем как некий творческий нонсенс и комментировать отказываемся в связи с отсутствием в этих комментария цензурных составляющих – даже не просите.

Каждый раунд переговоров вам следует осуществлять так, чтобы он способствовал развитию будущих встреч, а не препятствовал им. Особенно если речь вдруг пойдет о долгосрочном финансировании деятельности вашего хорового коллектива – поверьте, это отнюдь не утопия, такое тоже встречается! Полезным при этом будет такой прием: «Стоп! Поставь себя на их место!» Если вы хотите оказать на кого-то влияние, то вам необходимо понять, насколько оправдана точка зрения спонсора, ощутить степень и обоснованность его уверенности. **ВНИМАНИЕ:** Понять точку зрения вашего партнера по переговорам вовсе не значит принять и разделить ее.*

* Кстати, именно такая позиция поможет вам сузить область любого конфликта практически в любой сфере жизни...

Понять точку зрения вашего партнера по переговорам вовсе не значит принять и разделить ее

Рекомендация в тему

«Кому рассказывать, а кому показывать».

Общаясь с потенциальным спонсором, прислушайтесь к тому, что он говорит, какие использует слова для выражения своих мыслей и чувств. Понаблюдав за ним, вы сможете определить, какой способ восприятия является для него приоритетным.

Например, если собеседник использует в речи такие слова и обороты, как «ясно», «смотрите», «по-видимому», «очевидно», «я это вижу так», то перед вами визуал – человек, постигающий мир глазами. Ему нужно не рассказывать, а показывать преимущества работы именно с вашим хором и рисовать радужные перспективы.

Собеседник, внимательно слушающий, с хорошим ритмичным или мелодичным голосом, воспринимает всю информацию на слух (выражаясь по-научному – аудиал). Для его убеждения нужны слова, он придает им большое значение. Ему полезно будет сказать: “Вы только послушайте...” – и пододвинуть поближе диск с записью вашего хора.

При проведении переговоров может возникнуть еще одна серьезная проблема: в условиях напряженной дискуссии вы можете быть настолько заняты обдумыванием формулировки ответа или аргумента, что не в состоянии будете внимательно слушать, что говорит в этот момент ваш партнер. Что можно посоветовать в этой ситуации? Существуют классические приемы, которые помогут вам справиться с этой трудностью, и авторы с удовольствием вам их дарят:

ПЕРВОЕ	Рекомендуется иногда просить другую сторону пояснить, что она имеет в виду – повторить какие-то мысли и идеи, если возникает неясность.
ВТОРОЕ	Когда вы слушаете, поставьте перед собой задачу не отвечать сразу, а постараться понять ваших собеседников. Используйте дополнительное время с пользой для себя.
ТРЕТЬЕ	Будьте внимательны и время от времени деликатно прерывайте речь собеседника, чтобы спросить: «Правильно ли я понял, что...», «Вы говорите, что...». Для другой стороны будет ясно, что вы стараетесь понять их позицию.

Как мы видим из этой таблицы, самая дешевая уступка, которую можно сделать другой стороне, это дать ей понять, что ее услышали! В противном случае ваши партнеры по переговорам могут предположить, что их не поняли. Вместо того, чтобы прислушаться и понять вашу позицию, они будут думать, как по-новому сформулировать свои аргументы.

Поэтому чаще подтверждайте, что вы их понимаете: «Посмотрим, правильно ли я вас понял...», «...с Вашей точки зрения ситуация представляется следующим образом...» Для уточнения восприятия вашей позиции партнером по переговорам полезно иногда употреблять классические выражения типа: «...надеюсь, вы со мной согласны...», «...поправьте меня, если я не прав...».

Если вы лично знаете участников переговоров, то это в значительной мере поможет в решении поднимаемых вами вопросов. Поэтому постарайтесь заранее познакомиться с партнерами, узнать особенности их характера. Словом, найдите способ встретиться их на переговорах неформально. Иногда можно приехать раньше для легкой беседы, предварительно условившись о встрече до начала переговоров, а также слегка (!) задержаться после их окончания.*

И еще один авторский совет

В спонсорских переговорах никогда не идите на конфронтацию! Не провоцируйте защитную реакцию вашего партнера по переговорам, ибо это в итоге наверняка помешает вашему хору получить возжеленное финансирование.

В спонсорских переговорах никогда не идите на конфронтацию!

ВНИМАНИЕ! Эффективно рассматривать потенциального спонсора как коллегу по реализации совместного проекта! Стройте переговоры так, чтобы они стали совместной деятельностью.

И все у вас непременно получится.

Механизм передачи средств

Не думаем, что обрадуем читателя, сообщив, что деньги наличными никто из спонсоров сейчас не дает – такая милая традиция, как «черный «нал» с отсутствием отчетности», к великому сожалению, осталась там, в переломных девяностых. Сейчас эта реликтовая форма поддержки хоровых коллективов встречается исключительно как безумная роскошь и такая же безумная редкость. Можно, конечно, предложить спонсору «скинуть все это на карточку», но тут вы рискуете быть непонятыми, так как это по сути – тот же нал, который при этом еще и «засвечивается» на этапе банковского перевода. Поэтому самый оптимальный способ – это предоставить спонсору ваш расчетный счет: либо хора, если у вас уже имеется юридическое лицо, либо учредителя хора (например, университета, или Дворца культуры – но переводить средства на сторонние организации спонсоры ох как не любят), либо на счет индивидуального предпринимателя, в качестве которого регистрируется руководитель хора или его помощник-директор.

* Интересно, что излюбленный метод Бенджамина Франклина заключался в том, что он просил своего «противника»... одолжить ему какую-то книгу. Это льстило и создавало приятную иллюзию, что Франклин должен отплатить такой же любезностью. Однако, исполнять подобные «ритуальные танцы» нужно строго дозировано и ненавязчиво, не дожидаясь, пока потенциальный спонсор, позеленеv, как доллар, выгонит вас вон.

Финансовая отчетность о целевом использовании средств

*Она схватила ему за руку и неоднократно
спросила: «Где ты девал деньги??»*

Аркадий Аверченко

Здесь вас поджидает классический и не слишком обременительный набор:

- кассовые чеки;
- товарные чеки;
- счета;
- счета-фактуры;
- накладные;
- копии договоров;
- все остальное – по согласованию с вашим спонсором.*

Документальное оформление

Главным документом, регулирующим отношения вашего хора с добрым дядей-спонсором (по статистике авторов, тети в подобных проявлениях встречаются значительно реже) обычно бывает договор. Опять же, если речь не идет о доверительном «черном нале» – это, поверьте, в наше время не исключается.

Если ваш спонсор предоставляет средства на условиях распространения информации о себе, то это самый безболезненный для вашего коллектива вид спонсорства. Оно подпадает под действие положений главы 39 ГК РФ о возмездном оказании услуг. При этом спонсор выступает как заказчик рекламных услуг, а спонсируемая сторона, то есть вы и ваш хор – как исполнитель. Соответственно по договору спонсорской помощи спонсор обязуется профинансировать мероприятие, а ваш хор – оказать услуги по размещению информации о заказчике как о спонсоре. При этом в договоре спонсорской рекламы обычно указывается:

- условие об упоминании организации как спонсора, в том числе с размещением товарного знака, логотипа, эмблемы;
- способ распространения рекламы: объявления в СМИ, наглядная информация (флаеры, листовки, баннеры и др.);
- место размещения информации;
- время и место проведения мероприятия;
- продолжительность рекламной акции;
- способ предоставления помощи: передача денежных средств или имущества.

Договор может заключаться либо непосредственно с хором, как лицом юридическим (если такое уже имеется), либо с учредителем хора (например, университетом), либо с руководителем лично, как с индивидуальным предпринимателем или физическим лицом.

Обязательное условие такого договора – указание способа, как будет подтвержден факт оказания услуг. Как правило, для этого используют стандартный акт сдачи-приемки, к которому прилагаются эфирные справки, макет растяжки или баннера, экземпляр листовки и т. д. В свою

* Авторы уверены, что уж чем, а отчетностью читатель распорядится грамотно, осторожно, а со временем – умело. 😊

очередь передачу денежных средств спонсор подтверждает платежным поручением и приходным кассовым ордером. А передачу имущества (к примеру, если вашему хору вдруг решили подарить рояль, цифровое пианино, компьютер, факс, копировальную технику и т.п.) – актом приема-передачи имущества или товарной накладной.

Благодарности

В случае успешного финансирования вашего проекта следует показать спонсору, что неблагодарность не входит в число ваших пороков. Чаще всего бывает достаточно вот такого доброго письма по окончании всех работ.

Уважаемый (-ая) [имя получателя],

Руководство [название вашего хора] выражает благодарность за оказанную спонсорскую помощь в организации [название мероприятия].

Успешная реализация этого социально значимого проекта была бы невозможна без Вашего участия.

Желаем Вам и всему коллективу [название организации] здоровья, интересных замыслов и их благополучных воплощений, ярких, значительных событий, личного счастья и дальнейшего процветания компании.

С уважением,
[Ваше имя]

Краткая блиц-инструкция для понимания того, что нет ничего не возможного

Итак, как вы уже поняли, любой спонсор хочет получить хорошую отдачу от своих непрофильных вложений. Поэтому на переговорах вам придется представить себя (хор) в соответствии с маркетинговыми или рекламными потребностями фирмы, к которой вы обратились.

Теперь давайте кратко, но емко поговорим о том, как правильно подготовиться, чтобы не получить отказ от спонсора.

1. Ориентация на целевую аудиторию спонсора.

Прежде чем идти к первой попавшейся компании и просить спонсорской помощи, определитесь, на какую целевую аудиторию ориентирован ваш хор, то есть какой публике наиболее интересен данный вид искусства. Если вы сможете убедить потенциального спонсора, что по большей части, деятельность вашего хора ориентирована на молодежь (например – у вас студенческий хор и молодежный репертуар), значит наиболее привлекательным спонсором для нас будет компания, целевая аудитория которой так же направлена на молодежь. На крайний случай подойдет фирма, которая имеет хоть какое-нибудь отношение к пошиву одежды – ниже мы объясним, почему.

2. Получение сведений о будущем спонсоре.

После того, как вы провели отсев компаний по целевой аудитории, необходимо собрать сведения о будущем спонсоре.

Обычно компании делятся на такие категории:

Те, что никогда не оказывают спонсорскую помощь	И не желают этого (ну и пусть идут себе с миром)
Те, что никогда не оказывали спонсорской помощи из-за того, что им никто ничего подобного никогда не предлагал	И они не прочь попробовать, но, по понятным причинам, не декламируют лозунг: «А кому дать денег?»
Те, что постоянно занимаются спонсорством	Почему нет?

Итак, вы собираете сведения и безжалостно отмечаете из вашего списка потенциальных спонсоров компании, которые категорически не желают оказывать спонсорскую помощь. Выполнив первые шаги, вы сократите долю рисков получить отказ от компаний, к которым вы обратитесь в дальнейшем, сэкономив себе время, и оставляете список компаний, сотрудничество с которыми будет наиболее выгодно как для вас, так и для них.

3. Что обычно нужно спонсорам?

Престиж! Известность!! Влияние!!! Это – основа основ.	Если глава или полномочный представитель фирмы пошел на переговоры о спонсорстве, значит ему и его фирме необходимы известность и влияние. Ну, а престиж иногда не помешает.	Будущие спонсоры хотят точно знать, что хор, которому они оказывают поддержку, в итоге позволит получить его организации дополнительный доход, в том числе нематериальный – положительный имидж и престижность вложений.
Совместимость образов.	Хор должен соответствовать образу, который демонстрирует или продвигает компания-спонсор.	Выбирая спонсоров, обратите внимание на специализацию компании – табачная, алкогольная фирма или краевой завод по производству презервативов вряд ли подойдут для спонсирования любительского хорового коллектива с точки зрения совместимости образов.
Привлечение общества.	Любая коммерческая компания получает выгоду от спонсорских вложений лишь в том случае, если ее продукция и имидж, так или иначе, соответствует предпочтениям определенного сегмента общества.	Подходите именно с этой точки зрения, так как это в ваших же интересах.
Персональная пригодность.	Нередки случаи, когда компания-спонсор привлекает хор для проведения рекламных акций.	Надо быть к этому готовым и вовремя сыграть на этом или... вовремя отказаться, если вас это по каким-то причинам не устраивает.

Спонсорский пакет – как игра в коммерческое предложение	<p>Любое сотрудничество подразумевает взаимную выгоду (не обязательно на материальной уровне), поэтому в ответ на спонсорскую помощь ваш хор должен что-то предложить взамен.</p>	<p>Составьте список того, что вы и ваш хор можете предложить компании – определенные преимущества, которые получит фирма, оказывая хору спонсорскую помощь, в том числе налоговые и моральные. Не скупитесь на аргументах и идеях! Чем больше и значимее будут преимущества, тем больше шансов заинтересовать спонсора.*</p>
--	---	--

Примерный список преимуществ для спонсора может выглядеть так (особенно хорошо он выглядит при оглашении непосредственно на переговорах, так что приведем подобие прямой речи):

1. У вас появляется возможность использовать информацию о нашем хоре в рекламных целях фирмы.
2. Использование эмблемы вашей компании в программах, буклетах и на нотных папках – смотрится массово и колоритно!
3. При любом освещении в СМИ нашего хора: репортаж о коллективе, новости, интервью с певцами – мы будем постоянно упоминать вашу фирму, как Генерального спонсора хора.
4. Размещение рекламных баннеров с логотипом вашей фирмы на репетиционной базе хора (например – в университете, ДК и т.п.), на информационных материалах гастрольных мероприятий и т.п.
5. Выпуск календарей с фотографией и названием хора под эгидой и с логотипами вашей фирмы (одна из лучших форм непрямой рекламы, повышающей положительный имидж любой компании).
6. Рекламный баннер с логотипом вашей компании будет размещен на массовых мероприятиях проходящих в нашем городе, в которых наш хор будет принимать непосредственное участие – концертах, фестивалях, конкурсах, акциях, флешмобах...
7. Размещение рекламного баннера фирмы на страницах официального сайта хора (в статусе Стратегического партнера или Генерального спонсора), в тематических группах социальных сетей и форумов.
8. Возможность приобщения коллектива вашей компании к пению в хоре, что поможет развить такие навыки в коллективе, как: сплоченность, честность, открытость, доверие и т.п.
9. Нашим хором ведется пропаганда по приобщению молодежи в городе ***** к совместному музицированию через хор (в школах, ссузах, вузах, различных организациях) – вся наша многочисленная аудитория автоматически становится вашей!

Как показала практика авторов, обычно после 5-го пункта этого списка, мозг вашего собеседника (надеюсь – будущего спонсора!) затуманивается, и он все меньше и меньше прислушивается к дальнейшим пунктам. Но при этом он начинает соображать, что из предложенного вами списка ему в любом случае будет, что выбрать для своей фирмы, поэтому сотрудничество с вами, скорее всего, состоится.

* Авторский совет по секрету: если с потенциальными выгодами туго, то можно их придумать из головы.

Как построить деловой разговор

Для начала нужно понять, к кому вы должны обратиться в фирме, кто вас должен принять и выслушать.

Если компания невелика, то обращаемся к руководству: директору или заму. Также это может быть коммерческий директор (что реже), директор по маркетингу или ответственный за связи с общественностью (что чаще), директор по маркетингу или корпоративный директор по связям с общественностью. У больших компаний имеются свои менеджеры по спонсорской поддержке или менеджеры, продвигающие товар на рынок. Кроме того, в некоторых фирмах имеются целые подразделения, основной целью которых является демонстрация и реклама изделий фирмы. В крупных компаниях директора часто заводят отдельные должности, которые занимаются спонсорской поддержкой.

Помните: особую роль в получении положительного результата играет ваше умение общаться, договариваться, красиво расписывать ситуацию, грамотно преподнести себя и свой хор. Это один из профессиональных навыков, который необходимо тренировать руководителю любительского хора.

Деловой разговор в вашем случае стоит построить следующим образом.

От вас и вашего хора:

- приветствие и цель беседы;
- краткое описание вашего хора;
- кто вы, что вы, ваши предыдущие успехи (если таковых не имеется – можно аккуратно придумать – не надо этого стесняться!), планы на будущее. Необходимо представить потенциальному спонсору аудио- и видеозаписи вашего хора;
- какие преимущества получит фирма-спонсор от сотрудничества с нами.

От потенциального спонсора:

Здесь возможны различные и довольно любопытные альтернативы:

ПРОРАБОТКА ПОДРОБНОСТЕЙ В СЛУЧАЕ УСПЕХА	Что? как? где? когда? кому? сколько? с кем? почему? для чего? почему? и ряд других интересных вопросов, на которые стоит ответить сразу, чтобы не откладывать в долгий ящик.
ОБМЕН КОНТАКТНОЙ ИНФОРМАЦИЕЙ	Кому звонить или писать «если что».
УЗАКОНИВАНИЕ ОТНОШЕНИЙ	Протокол о намерениях, заключение договора, прощание на честном слове...
АЛЬТЕРНАТИВНЫЙ СЦЕНАРИЙ	Например, вас выводит под руки охрана... А что вы смеетесь, такое в практике авторов тоже бывало – к подобному развитию событий следует быть готовым и воспринимать его как приключение, а не как личную жизненную катастрофу.

Вам нужно рассмотреть все альтернативы получения своей выгоды от спонсора. Далеко не каждый спонсор, особенно в небольших городах, может оказать нормальную финансовую помощь любительскому хоровому коллективу.

ПРИМЕР	МОТИВАЦИЯ
Местная компания сотовой связи проще согласится на спонсорство, предоставляя ее в виде оплаты переговоров	Это не плохо, хотя и не профильно для хорового коллектива.
Фирме по пошиву одежды проще оказать спонсорскую помощь пошивом хору костюмов	Это ей выгоднее, чем отстегивать некоторую сумму денег. Но выгодно и вам, так как решает целую проблему «Во что хор одеть?»

Продумайте хорошенько это пункт – иногда намного интереснее получить от спонсора «натуральным продуктом», нежели деньгами, которые не каждая фирма готова выделить в нужном хору количестве, а потом требовать изнурительных отчетов за каждую копейку.

Руководителю любительского хора никогда не следует забывать, что практически во всех случаях спонсорство – это своего рода реклама компании. А любая реклама, грубо говоря – это непосредственное продвижение товаров и услуг посредством СМИ и других всевозможных социальных каналов. Как ни крути, но согласившись на спонсорскую помощь, ваш хор в той или иной форме вынужден будет продвигать торговую марку компании-спонсора и повышать ее престиж.

Десять золотых правил в завершение темы

1. Позвоните по телефону в компанию для установления контакта перед тем, как обратиться туда со Спонсорским письмом. Вы должны найти должностное лицо, в руках которого находится повседневный контроль за теми «нитями», которые открывают и закрывают кошелек. Авторы пришли к выводу о неизбежности личных контактов. Один из действенных способов – заинтересовать такое лицо финансово. Ну что вы, мы вовсе не предлагаем вам давать взятки на уровне конкретного должностного лица, как вы могли такое подумать! Впрочем, нет, не так. Предлагаем. Конечно же предлагаем, ну что за ханжество, НО! Помилуйте, очень аккуратно и с достоинством – вам стоит предложить Должностному лицу войти в команду проекта в роли... скажем, «Консультанта по перспективному развитию». Универсальная и совершенно необременительная должность для подобного рода финансовых проведений. Объясните, насколько проекту и вообще хору необходим такой специалист, и что никакой альтернативы этой кандидатуре вы не видите в принципе! И не забудьте добавить вскользь: «А сумму денежного вознаграждения впишите сами». Не волнуйтесь, на практике авторов еще никто ни разу не отказался. С этого момента Должностное лицо становится Заинтересованным должностным лицом, которое будет лоббировать ваш проект с особой силой, и, поверьте, с особой любовью и особой нежностью. Что, собственно, вам и требуется – с той разницей, что сумма вашего спонсорского запроса сама собой неожиданно вырастет на сумму гонорара Заинтересованного должностного лица. В ваших интересах этого деликатно не заметить.

2. Оценивая фирмы и лица, способные заниматься спонсорской деятельностью вообще и оказать спонсорскую поддержку вашему хору в частности, примите во внимание наиболее удачные для них часы работы.

3. Укажите в вашем письме, что вы хотели бы встретиться с ними через столько-то дней или недель, и осуществите это. Вовремя – согласно договоренности!

4. Обязательно включите «образец» живого по содержанию материала о вашем проекте – аудио, видео или же вырезки из прессы.

5. Выясните и покажите, что вы располагаете некоторыми сведениями о самой компании, а не только о производимой ею продукции.

6. Ведите себя по-деловому. Это означает, что вы должны быть уверены в себе, а не занимать

оборонительную позицию в отношении вашего проекта. Ведь вы **предлагаете**, а не умоляете и просите.

7. На встречу с потенциальным спонсором возьмите с собой любые статистические данные о тех, кому адресован ваш проект («портрет аудитории»).

8. Расспросите потенциальных спонсоров об их идеях и предложениях по реализации вашего проекта.

9. Всегда используйте гибкий подход и реальные данные.

Ожидать от небольшой компании большую кучу денег и сразу нереально, особенно если в компании пока еще не знают как это делать, и как ваше предложение соответствует вашими потребностям. С этой целью учитывайте размеры и популярность потенциального спонсора, историю его предыдущих подобных вливаний. Иногда наилучшим решением является запросить то, что компании практически ничего не стоит. Например, для фирмы-продавца мобильных телефонов намного дешевле будет предоставить руководству хора мобильные телефоны и ежемесячную оплату расходов за мобильную связь, нежели платить вам наличными.

10. Даже если ваш контакт не удастся на этот раз, продолжайте держать потенциального спонсора в курсе ваших дел – например, по электронной почте, это не сложно. У него, возможно, в данный момент нет свободных бюджетных средств, но он вполне может проявить заинтересованность на более поздней стадии – такие случаи авторам тоже известны.

В этом случае, почему бы нам с вами не обратиться к позитивному психологическому опыту, разработанному еще в пресловутом КГБ СССР? Известный одесский разведчик Семен Бирман в своих воспоминаниях формулирует его так: *«Если план «А» не сработывал, у нас было еще 32 буквы алфавита, чтобы попробовать»*. Гениально, согласитесь! Как показал опыт авторов, для увлеченного своим делом дирижера-хоровика эта формула подходит даже лучше, чем для среднестатистического разведчика, ибо еще не известно, кому сложнее. Бытует аксиома, что бывших разведчиков не бывает. Заявляем со всей ответственностью, бывших дирижеров-хоровиков – тоже! Так что пользуйтесь на здоровье – не пожалеете.

Маленькое дополнение в тему

Ну и, естественно, авторы не могут обойти вашим вниманием еще одну форму спонсоринга, увы, плотно обосновавшуюся на территории бывшего СССР. Мы долго обдумывали, как бы поделикатнее подать читателю эту, прямо скажем, щекотливую тему, так ничего и не придумали, в итоге обратились к друзьям из Одесской государственной консерватории. Ибо в консерватории Московской на наш откровенно заданный вопрос принялись мычать, экать и мэкать, по-рачьи вращая при этом глазами и многозначительно показывая пальцем на стены и потолок – мол, тихо, да вы что, да у нас тут везде глаза-уши-ноздри, а вы, да на такую тему, да в этих стенах, да как вам не стыдно, да вон отсюда!.. Ну и пожалуйте. Ну и не больно-то хотелось*.

В Одесской консерватории пожилой преподаватель не скажем чего и на какой кафедре сообщил нам без оглядки на возможную прослушку этого славного учебного заведения примерно следующее (цитируем прямо с диктофона):

* «Вы нас звали – выгоняли, а мы пёрлись – не хотели» © Людмила Петрушевская.

«Шо? Спонсоринг? Да я вас умоляю, тут же все просто, шоб я так жил! Нужно шобы дорохая тетя Сара позвонила обаятельной Циле Ароновне, а та в свою очередь набрала бы милейшего Семена Исааковича и сказала бы ему нежно: «Таки Сема, от Сары завтра придет хороший мальчик и немножко расскажет тебе за хор. Так вот, Сема, не расчесывай ему нервы и дай, сколько просит, дай, и даже напобольше дай – он откатит». Вот вам и весь спонсоринг до копейки, а шо ви хотели, я вас спрашиваю!..».

Позвольте авторам никак не комментировать этот довольно жизненный для сегодняшнего хорового дела эпизод, а просто нейтрально констатировать: *таки да, и это тоже работает!* 😊

Деньги хора

Как вы уже поняли, денежные средства могут приходиться в ваш хор совершенно разными путями. Но сейчас речь пойдет уже не о крупных спонсорских вливаниях (которых – дай вам Бог!), а о небольшом наеле, который для жизни любого хора тоже, поверьте, «не вреден для здоровья», как говорят в Одессе. Это могут быть и ежемесячные или ежеквартальные взносы артистов хора (скажем сразу – авторы это не практикуют), доход от платных концертов (а почему нет, если предложили? Отказываться что ли?), различные пожертвования, продажа дисков с записью хора, любая финансовая «нечаянная радость»... Иногда вузы, чтобы экономически поддержать вверенный им хор, оформляют студентам-участникам различные премии или выписывают материальную помощь – эти деньги тоже поступают в бюджет коллектива.

Чтобы денежный фонд не разбазаривался, а служил на благо коллектива, общим собранием или просто руководителем назначается казначей или финансовый директор хора, который головой отвечает за сохранность кассы. Но и здесь – не без полезных инноваций. Давно прошли те времена, когда деньги складывались в коробочку, а коробочка – в сейф, если таковой имеется. Сегодня для этой цели удобно открыть дебетовую банковскую карточку, на которой будут размещаться денежные средства – пусть не слишком большие, но, поверьте, хору они очень пригодятся. На что их тратить, авторы полагают, вы разберетесь и без посторонних советов. Можно подновить костюмный фонд, а можно подкопить и приобрести копировальную машину... Все можно! На невозможное просто требуется немножко больше времени.

Главное помнить – хорошие коллективы деньги не портят.
Ну, а плохие – они и без денег плохие.

Шутки ради



РИС. К. МАЛЪЧЕВА

ДИРИЖЕР И ВСЕЛЕННАЯ

(заметки на полях партитур)

В хоровой музыке, да и вообще в музыке можно все. Судите сами. Реприза позволяет вернуть прошлое. Фермата – остановить мгновение. Тоника – обрести устойчивость... В античном периоде музыканты (в особенности предводители знаменитых «хорусов») это хорошо знали и умели этим пользоваться, – естественно, опираясь на свои собственные понятия ферматы, тоники, репризы... Образцы звучания античной музыки не дошли до нас, равно как и большинство учений на музыкальную тему. Мы же сейчас открываем подобное направление интуитивно – подробности и технологии для нас утрачены, но именно на этом «топливе» подспудно и подсознательно работает базовая мотивация современного хорового дела.

Соционика хорового дела

Для начала – скучное официальное определение, просто чтобы отдать дань первоисточнику. Ну, вот, хотя бы из Википедии.

***Соционика** – концепция типов личности и взаимоотношений между ними, основанная на типологии Юнга и теории информационного метаболизма А. Кемпинского. Применяя теорию «информационного метаболизма» Кемпинского к Юнговской типологии, соционика утверждает существование определенных вариантов информационного обмена между субъектами, в зависимости от свойственного им «социотипа», называемого также ТИМ, «тип информационного метаболизма». Из теории психических функций Юнга соционика выводит существование 16 таких типов как результат различных комбинаций психических функций.*

Чтобы не пугать читателя, сразу обещаем отойти от подобного теоретического заумства и сосредоточиться на проверенных практических советах, так или иначе стыкующихся с понятием соционика. Итак, начнем.

Вселенная дирижера

Наше важнейшее дело сегодня – вырастить в себе состояния гармонии, постоянно пребывать в счастье и делиться с другими тем лучшим, что мы имеем.

Даниил Андреев

Долг дирижера заставляет нас делать свое дело хорошо, но человеческая любовь заставляет нас делать свое дело красиво.

дирижер Гжегож Миежвинский,

Польша

Еще одна полезная аксиома. Дирижер – центр Вселенной под названием Хор. Именно он испускает те волны, которые творят Реальность Коллектива.

Авторам часто приходится встречать коллег, которых отличает нелюбовь к себе, как к руководителю хора (да и вообще – к себе), постоянное чувство вины и самые разнообразные страхи. Все это, как ничто другое, тормозит движение хорового коллектива вперед! **Если руководитель хора недостаточно любит и уважает себя, то в глубине души он считает себя недостойным успеха, что на материальном уровне и проявляется в виде неудач, проблем и осложнений в возглавляемом им коллективе.** Да, представьте себе – без искренней любви и уважению к себе достичь желаемого очень трудно! Свое представление о себе мы транслируем в окружающий мир, что привлекает соответствующий ответ. Дирижеру следует помнить о том, что его внутренний мир формирует мир внешний. Что любые страхи, сомнения в собственных силах и удачливости моментально «считываются» и со временем обязательно реализуются.

**Дирижеру следует помнить о том,
что его внутренний мир формирует мир внешний**

Помните, что каждый раз, когда дирижер совершает насилие над собой, он теряет энергию. А ее-то как раз надо собирать и активизировать для достижения целей вашего хорового коллектива. Постарайтесь сосредоточиться и не позволять себе рассеивать драгоценную творческую и жизненную энергию на многочасовые сидения перед телевизором, в интернете, болтовню по телефону и общение с неприятными вам людьми. Для достижения радостных успехов не теряйте зря отпущенное вам Богом время.

Пожелание читателю от Матери Терезы

Чем больше любви, мудрости, красоты, доброты вы откроете в самом себе, тем больше вы заметите их в окружающем мире.

Дирижер и любимое дело

*Хор. Место для счастья – ЗДЕСЬ!
Время для счастья – СЕЙЧАС!
Гавриил Ломакин*

Самое главное для человека – найти любимое дело и заниматься им. Когда вы занимаетесь любимым делом, в вашей жизни присутствует любовь, которая озаряет все вокруг, которая приносит ощущение жизни и радость всем окружающим. Вы получаете наслаждение от жизни. Давайте в рамках этой забавной книги примем за аксиому, что в нашем с вами случае любимое дело – это Хор.

Что?

Начинайте поиск или создание СВОЕГО хора!

Очень часто бывает так, что хоровое дело как хобби постепенно перерастает в основную работу, которая приносит удовлетворение от жизни и... деньги. Если у вас нет времени после основной работы заниматься хором, проанализируйте, почему вы не можете его выделить, и безжалостно удалите эти препятствия! В конечном итоге от такого поступка выиграют все. «Найди цель, ресурсы найдутся», – говорил в подобных случаях Махатма Ганди. И всякий раз оказывался прав. Почему бы нам с вами не опереться, в том числе, и на его опыт?

Согласны, часто бывает так, что работа с хором очень нравится, но она не приносит достаточно денег. Так вот, запомните – это не работа не приносит, скорее всего, это мы не выпускаем деньги в нашу жизнь! Стоит понимать, что деньги в хоровом деле не обязательно должны приходиться именно через хоровое дело... Простите за каламбур и читайте дальше, не пожалеете.

Как?

Вы думаете про себя, что ваше занятие хоровым искусством никогда не принесет вам деньги? Стоп! Обратите внимание на то, что вы думаете. Это уже ограничивающее убеждение, вы уже начинаете моделировать негативную ситуацию. **Хоровое дело не предназначено сразу принести вам денежное благополучие. Оно предназначено для того, чтобы привнести в вашу жизнь высшие чувства, положительные эмоции, которые потом обязательно привлекут деньги.**

Когда?

Время покажет. **Занимайтесь хором ради высших моментов творчества, не нацеливайтесь на то, что оно со временем принесет вам деньги, иначе вы рискуете попасть в ловушку стяжательства.**

Любой хоровой дирижер занимается своим делом не только потому, что это интересно, увлекательно, а еще потому, что без этого немедленно перестанет дышать. Признаемся, наконец, читателю, дочитавшему до этого места, что хоровое дело – это смертельная воронка, из которой выхода нет. Спасти от него может только беспамятство, чего авторы никому не желают.

Дирижер и талант

*В тот момент жизни, когда твой
талант совпадает с нуждами Вселенной, ты по
настоящему осознаешь себя творением Бога*

Альберт Швейцер

Что такое талант? Существует огромное количество определений – словарных, энциклопедических... Существует и миллион афоризмов на эту тему – можно выбрать любой по вкусу, а то и сразу несколько. Но авторы уверены в одном: **Талант – это огромные запасы любви, которые человек расплескивает на окружающий мир не скупясь.** А те, кто привносит радость в жизнь других, не может не привносить ее в свою жизнь.

Историческая байка

По воспоминаниям второй супруги Иоганна Себастьяна Баха Анны Магдалены можно сделать вывод, что сам он вполне отдавал себе отчет в своей исключительности. Она, описывая свое восхищение его музыкой, сказала: «Даже если бы все человечество было глухо, ты все равно продолжал бы играть!» На что он, не прекращая наигрывать на клавесине, ответил: «Милая, все человечество, действительно, глухо».

Дирижер и знания

Есть три вида невежества:

1. *Совсем не знать ничего;*
2. *Знать дурно то, что все знают;*
3. *Знать не то, что следует знать.*

авторы не помнят, кто сказал

*Высшее музыкальное образование
развивает абсолютно все способности,
в том числе — глупость.*

профессор МГК Б.И. Куликов
в личной беседе с авторами
после памятной оркестрово-хоровой
ассамблеи во МГУКИ в 2010 г.,
невольно перефразировав
А.П. Чехова

Знания. Что нужно, а главное, чего не нужно знать руководителю хора? Во-первых, необходимо музыкальное образование. Причем, получить его можно не только традиционно в музыкальном учреждении, но и при пении в самых разных хорах, на клиросе... Хотя, конечно, классический комплект «музыкальная школа -> музыкальное училище (колледж) -> музыкальный вуз» предпочтительней всего – в нашем деле это классика жанра. Но многие пробелы теоретического образования, можно и нужно заполнять самообразованием и практической работой. Опыт пения в хоре органически необходим!

Легенда в тему:

В Одессе бытует легенда, что профессор хорового дирижирования Одесской консерватории Григорий Семенович Лиознов (за глаза – «Сэмэнович» или «Гриня», студенты – нахалы!) начал свою карьеру с «Приво́за» – знаменитого Одесского рынка, на котором он плясал и пел, пытаясь заработать на жизнь.

Константин Константинович Пигров, основавший в 1936 году в Одесской консерватории кафедру хорового дирижирования (давно и с гордостью именующей себя «школой Пигрова», а сам Пигров, подражая Столярскому, шутливо именовал ее «факультет имени мене»), случайно услышав пение Лиознова, предложил походить на репетиции хора, и после этого помог ему поступить сначала в музыкальное училище, а затем и в консерваторию. На момент написания этой книги Григорию Семеновичу неплохо за девяносто, он заслуженный работник культуры, обладатель необыкновенного чувства музыки и юмора, справедливо декларирующий, что хорошие музыканты есть и на Привозе...

Если у вас еще нет, то вот вам и первый пункт с чего начать – найдите хор! Любой – церковный, любительский, учебный... Даже если певческих навыков у вас нет – ходите на репетиции вольнослушателем, ни один порядочный дирижер или хормейстер вам не откажет и только рад будет помочь. И через какое-то время вы обязательно запоете! Поверьте авторам. Не бойтесь искать и пробуйте петь в самых разных хорах. Очень хорошо, если вы сможете наблюдать разную дирижерскую технику – от многих дирижеров, хормейстеров и

регентов вы обязательно что-то позаимствуете для себя. Для этого весьма полезно посещать экзаменационные и дипломные концерты учебных хоров – колледжей, вузов... Вот где богатейший выбор самых разных примеров дирижерской техники! Концерты эти всегда яркие, разнообразны, интересны и поучительны.

Анекдот в тему (был рассказан авторам как было)

Старый еврей сидит в зале Одесской консерватории на государственном экзамене по хоровому дирижированию на следующем после комиссии ряду. Выходит ведущий: «Начинаю государственный экзамен...» и так далее.

Старый еврей наклоняется к председателю комиссии и шепчет:

- Явно один из наших!

Выходит первый дирижер.

- Тоже из наших.

На сцену приглашается очередной дирижер – на этот раз девушка.

- Тоже из наших, – заявляет слушатель.

- О, Господи Иисусе! – в ужасе стонет председатель госкомиссии, оборачиваясь.

- Тоже из наших... – спокойно подтверждает собеседник.

Авторам вовремя вспомнилось высказывание Георгия Александровича Струве: *«Не стоит недооценивать образовательную роль любого хора. Ведь если выучить десяток произведений на стихи выдающихся поэтов – это значит выучить десяток великолепных стихов. Выучить десяток произведений русской духовной музыки – значит выучить десяток молитв...»*.

Вполне возможно, что хоровое пение вас настолько затянет, что будет достаточным для вас, вы будете развиваться, как певец – хоровой, а то и сольный. Что ж, это тоже очень хорошо. Очень часто именно с хором жизнь приобретает очертания... Сообщим по секрету – время, проведенное в хоре, тянется долго, а проходит быстро. Но в зачет жизни не идет. Однако все же наша книга для тех, кому этого мало.

Еще один этап, который должен быть пройден, прежде чем вы приступите к организации своего хора – это хормейстерская практика. Не бойтесь черновой работы по разучиванию произведений, сделайте интересной работу с отдельной партией, певцом! И обязательно постарайтесь найти достойного наставника. Однако помните! Первый признак плохого преподавателя по дирижированию – это безумная сложность его советов, объяснений, рекомендаций... Впрочем, сообщим по секрету – он, бедняга в этом ничуть не виноват. Просто чем его идеи сложнее, тем привлекательнее он кажется для учеников собственного класса ☺ Так что здесь вашим персональным путеводителем должна быть рекомендация Платона, который вот уже ни одно тысячелетие морочит голову человечеству тайной Атлантиды: *«Педагог – не тот, кто тебя учит, а тот, у кого ты сам хочешь учиться»*. Кстати, это высказывание очень любил великий русский актер Анатолий Папанов.

Первый признак плохого преподавателя по дирижированию – это безумная сложность его советов, объяснений, рекомендаций...

Анекдот в тему

Одесская консерватория, экзамен по истории зарубежной музыки:

Профессор: Сколько симфоний написал Бетховен?

Студент (уверенно): Три.

Профессор: То есть как это три??

Студент: Ну как... (загибает пальцы) Третья, Пятая и Девятая... Три.

Очень важный момент для дирижера не оказаться вдруг на месте такого вот студента. Поэтому не стесняйтесь слушать музыку, изучать музыку, ходить на концерты и собирать коллекцию нот, компакт-дисков и mp3-файлов.

И когда наконец вы почувствовали, что накопили изрядный багаж знаний и навыков, вам есть что сказать людям и есть цель, к которой их повести, у вас много идей, требующих реализации, вы чувствуете, как должна звучать музыка, и вы мечтаете, чтобы и другие услышали ее так, как она звучит в вашем воображении, значит – пора... Если у вас к чему-то лежит душа – просто берите и делайте это... не стоит искать никаких отговорок. И ничего никому не доказывайте. Просто делайте все возможное с вашей стороны. А все невозможное сделает Господь Бог.

Девять мудрых советов о личном развитии, над которыми стоит задуматься

1. Приобретенные дирижером знания еще не гарантируют того, что он будет расти и развиваться. Главное – умение их применить.

2. Хорошая идея без действий – ничто.

3. Возможности для своего хора иногда нужно не искать, а создавать.

4. На 10% нашей жизни влияют неконтролируемые обстоятельства, а на оставшиеся 90% – то, как мы реагируем на эти обстоятельства.

5. То, что мы не начнем сегодня, не может быть закончено завтра, поэтому никогда не нужно откладывать.

6. Дожидаясь идеальных условий для того, чтобы осуществить свои планы с хором, вы можете остаться ни с чем.

7. Пока вы будете продолжать делать то, что вы делаете, вы будете продолжать получать то, что вы получаете.

8. Не стоит бояться перемен. Чаще всего они случаются именно в тот момент, когда они необходимы.

9. Дисциплина в хоре и самодисциплина дирижера – не самоцель. Она нужна для того, чтобы из того, что вы хотите больше всего и того, что вы хотите прямо сейчас, вы всегда выбирали первое.

Дирижер и харизма (в нашем случае – ХОРизма)

*Руководитель хора для своих певцов должен быть
как капитан для команды подводной лодки –
Первый после Бога*
дирижер С.В. Строкин –
ныне монах Киприан

Что в первую голову необходимо руководителю хора? Харизма – возникающее у певцов, слушателей, чиновников разного пошиба ощущение (которое вы старательно поддерживаете), что именно вы разрешите все трудности и направите тяжелый неповоротливый хоровой корабль в плавание и приведете к намеченной цели, что без вас и вашего хора жизнь на земле сразу будет скучна и пресна. В этом не надо даже никого убеждать, это надо чувствовать внутри себя, ибо, по большому-то счету, так оно и есть. Такая вот вещь – воздействует непосредственно и плохо поддается описанию.

Специально для людей не очень решительных: харизма из ничего не берется. Ее надо наращивать – слова «ого, наел харизму» должны звучать для вас как комплимент! И очень часто самым важным бывает сделать первый шаг. Запустятся процессы, которые не всегда от вас зависят, но именно они начнут связывать и выстраивать новые ситуации и отношения. Да, появятся новые трудности, но будут находиться и новые силы, чтобы их преодолевать...

Из чего же складывается харизма? Из знаний, умений, опыта, связей, вере в себя, свое дело и вашей личной привлекательности для людей. Сами видите, всего этого вполне можно добиться. Если вы хотите быть привлекательным руководителем, больше радуйтесь и смейтесь. Хмурый вид, излишняя серьезность и поджатые губы могут испортить имидж любого, даже трижды гениального дирижера – ведь не секрет, что за нарочитой серьезностью часто скрывается ограниченность сознания. Зато радость всегда заразительна! Радуюсь и ощущая счастье, вы притягиваете в хор желанные события, радостных, удачливых и счастливых людей.

Радуюсь и ощущая счастье, вы притягиваете в хор желанные события,
радостных, удачливых и счастливых людей

Рекомендация от Известного Хорового Дирижера

«В хоровом деле, чтобы жить и радоваться, нужно всего две вещи – жить и радоваться».

В буддистской концепции человеческих взаимоотношений есть такой интересный постулат: «Человек должен жить так, чтобы от него лилась эманация мира и отдыха каждому, кто его встречает». Поймите авторов правильно – это не инструкция, не рецепт и не философско-религиозная пропаганда (еще чего!). Это всего лишь повод задуматься.

Совет читателям от Хосе Каррераса

Приятно быть важным человеком. Но важнее быть приятным.

Дирижер и страх

Из всех отрицательных эмоций самое опасное для дирижера – излучения страха. Страх перед сценой, перед плохой акустикой, перед неверно настроенной публикой, перед критикой... Список может быть длинным. **Все в мире взаимосвязано, поэтому появившийся у вас страх начинает влиять на ваш хоровой коллектив.** Такая неуверенность оборачивается неудачами в концертах, фестивалях, конкурсах... **Страх, как и любая эмоция, – часть физиологии человека, но не допускайте, чтобы он контролировал ваши поступки!** Если действие основано на страхе, то ни к чему хорошему оно не приведет. Поэтому один из главных постулатов в психологической подготовке руководителя хора – это базовый настрой на успех. Настройтесь на успех – достигнете успеха. Настройтесь на неудачу – неудача не заставит себя ждать... Наши страхи и неуверенность материализуются в виде всевозможных неудач, препятствий и ограничений. И тогда дирижер после неудачного выступления говорит: *«Ну вот, я так и знал, что не получится»*, – не подозревая, что он сам и создал такую ситуацию. Поэтому **будьте безоговорочно уверены в успехе своего хорового дела!**

Настройтесь на успех – достигнете успеха.
Настройтесь на неудачу – неудача не заставит себя ждать...

Для этого мы приведем здесь специально для вас несколько обобщенных советов от зарубежных Мастеров Хора.

Винченцо Скарафиле,

вице-президент Хоровой ассоциации области Апулья, Италия

Его стиль: «Хор, как творческий экстрим»

Его лозунг: «Превращаем волнение в драйв!»

Со страхом можно совладать только действием. Начать делать то, что пугает, – вот единственная для дирижера техника работы со страхом. Начните превращать ваше волнение в драйв и вы научитесь получать истинное удовольствие от преодоления ваших страхов.

Вы готовитесь стать дирижером, но боитесь публичных выступлений? Прекрасно! Выступайте везде, где только можно: говорите тосты, толкайте речи... Ведь нам всегда есть, что сказать, но мы просто боимся реакции на эти слова. Вскоре с удивлением обнаружите, что вы – прирожденный оратор.

Вы хотите, но боитесь дирижировать? Замечательно! Начните с застолий – когда присутствующую компанию потянет «дать песняка», помогите ей собственными руками, начните дирижировать этим стихийным хором – покажите форте или вдруг резкий уход на пиано – и он обязательно подчинится вам.

Проблема в том, что, не рискуя, мы рискуем в сто раз больше. Некоторые философы считают, что смелость – это хорошо дрессированная трусость. Смогли бы вы раскрыть свой новый талант, не преодолев внутренний страх? Нет. Зато теперь вы по праву можете собой гордиться.

Марианна Бош,

руководитель сводного фестивального хора Земли Западный Рейн – Вестфалия, Германия

Ее стиль: «Хор, как разновидность счастья»

Ее лозунг: «А если страх напугать?»

Если вы хорошенько себя напугаете, то в силу чисто физиологических причин ближайшие полчаса уже не сможете бояться. Вызовите у себя перед концертом отчаянное сердцебиение, бешеный стук в висках, слабость в коленях, начните задыхаться от ужаса, переживите все «прелести» паники и страха. Осознанно пережив страх перед выходом к хору, вы почувствуете олимпийское спокойствие и уверенность в своих силах.

Кшиштов Савицкий,

Главный хормейстер международного проекта PolskaCantat, Польша

Его стиль: «Хор, как творческий и социальный феномен»

Его лозунг: «Дружба формы и содержания»

Наше тело – лучший эмоциональный проводник. Когда нам страшно, наше тело зажато, мы чувствуем себя подавленными. Если эмоции (содержание) так влияют на наше тело (форму), то возможна ли обратная зависимость? Да! Такой прием называется «заводящий жест», успешно применяемый актерами для того, чтобы быстро войти в роль. Техника позволяет за секунды изменить внутреннее состояние. Встаньте ровно, расправьте плечи, поднимите голову, улыбнитесь... постоит так несколько секунд... Вы – победитель! Какие могут быть сомнения и страхи?

Рита Хантер,

художественный руководитель и главный дирижер

Камерного хора «Silver singers», профессор

Ее стиль: «Возможно все!»

Ее лозунг: «Прививка от страха»

Можно начать представлять, как именно у вас все не получилось. Представьте все то, чего вы так боитесь, во всех красках. Переживите эмоционально ваши страхи и увидите, что это не конец света, все не так страшно, как вам кажется. Страх работает с нашим разумом, как увеличительное стекло, искажая действительность. Недаром говорят: «У страха глаза велики». Эта техника преподается мною в Британской консерватории и называется «Методом рационального рассуждения». Она заключается в том, чтобы научить будущего дирижера представить худший вариант в случае его поражения и... наплевать на него или «осмеять». Попробуйте подойти к зеркалу и изобразить на своем лице страх: вытянувшееся лицо, округлившиеся глаза, раскрывшийся рот и вздернутые брови... Обещаю, вы будете смеяться! Эти техники заряжают студентов-хоровиков позитивом и дают решимость для шага вперед!

Андре Совиньи,

профессор Частной Академии музыки «Святая Тереза», Франция

Его стиль: «Изысканность и утонченность»

Его лозунг: «Страх? Нет, не слышал!»

Помните про исцеляющую силу метафор. Вовремя прочитанный афоризм, к месту рассказанный анекдот дают отличный терапевтический эффект. Следующая цитата придаст начинающему дирижеру уверенности и мотивации.

Дон Хуан учил Кастанеду: *«Тот, кто однажды преодолел страх, свободен от него до конца своей жизни: ты обретаешь ясность мысли, и страху не остается места. С этого времени ты знаешь, чего ты хочешь, и знаешь, как этого добиться».*

Сэмюэль Линдер,

Дирижер хора «BQ-Singers», профессор, США

Его стиль: «Разумный выбор»

Его лозунг: «Комфорт и радость в максимуме проявлений!»

Работать с хором в полной уверенности в своих силах очень приятно. А убеждаться в том, что настрой на успех приносит и закрепляет успех, – еще приятнее. Занимайтесь с хором только теми произведениями, что вдохновляют лично вас. Общайтесь с теми, кто вам приятен, носите те вещи, в которых вы выглядите привлекательными и комфортно себя чувствуете. Как можно чаще доставляйте себе маленькие и большие радости! Все эти шаги совершенно необходимы для работы с группами людей. Попробуйте хотя бы ради интереса провести сначала один концерт без сомнений в своих силах, затем еще один, и еще, а потом вы и забудете, что значит сценическая неуверенность.

Как мы видим из этих любопытных цитат, любой дирижер всегда интуитивно чувствует, правильно он распоряжается судьбой своего коллектива или нет. Хотя на уровне сознания он может этого и не понимать. Это основывается на необъяснимой с рациональной точки зрения внутренней уверенности, на интуиции. Подобного рода «тонкие сигналы» могли бы быть доступны почти каждому дирижеру, если бы большинство сознательно от них не отмахивалось. Это никак не объясняется с точки зрения официальной науки, но в задачи науки это и не входит. Георгий Александрович Струве любил повторять: *«Наука – не единственный способ человеческого познания. И вообще – не единственный способ мысли».* К сожалению, часто умные и образованные выпускники музыкальных учебных заведений не понимают подобных «импульсов» и, как правило, не обращают внимания «на эти предрассудки». Но если уж вы встали за дирижерский пульт, вам следует осознать себя проводником особого дара, особой

«Наука – не единственный способ человеческого познания.

И вообще – не единственный способ мысли»

позитивной энергии, которой вы должны поделиться с хором, со слушателем... Учитесь слушать свой внутренний голос и доверять ему. И будьте счастливы, когда у вас есть возможность служить другим, ведь вы можете и, если хотите, обязаны сотворить шедевр из жизни вашего хора! Подключите к вашей работе интуицию и позвольте вашему хору плыть в потоке музыкальной жизни – поверьте, это захватывающее путешествие, полное приключение, где в каждом новом повороте скрыт счастливый шанс. Чаще говорите себе о том, что все, что только может понадобиться вашему коллективу, уже обеспечено свыше, и вы вскоре убедитесь, что так оно и будет! Иначе зачем Высшей Силе было стараться создавать целый творческий коллектив во главе с вами? Все мы слышали древнюю поговорку-постулат «Браки совершаются на небесах». Среди известных деятелей хорового искусства бытует мнение, что хоровые коллективы (как носители некоего высшего музыкального начала) образуются отнюдь не случайно и на том же недостижимом человеческим разумом уровне.

В физике имеется понятие «Идеальный газ». В западных теоретических школах попадает аналогичное понятие «Идеальный хор». Но ни того, ни другого в природе не существует. Поэтому

принимайте с благодарностью то, что есть сейчас и смотрите вперед только с оптимизмом – тогда вы обязательно получите еще больше!

Не забывайте - важным фактором хоровой жизни является не то,
в какой точке развития ваш коллектив находится в настоящий момент,
а то, в каком направлении он движется

Дирижер и дисциплина

Хор начинается с дисциплины
Борис Тевлин

Хоть и говорят знающие люди, что анархия – мать порядка, но, как ни крути, коллективное творчество без дисциплины категорически невозможно. Дисциплина начинается с установления общего порядка на репетиции – своевременного начала занятий, обязательных предупреждений в случае невозможности посетить репетицию, желательно с объяснением причины (это можно сделать и по смс, и по e-mail, а не только банально по телефону), соблюдения установленного расположения партий и певцов в партии, наличия у артистов хора необходимого нотного материала, и т.д. и пр., и др....

Дисциплина зависит, прежде всего, от дирижера, от его харизматичности, личной организованности, четкости и целесообразности требований, от умения создать атмосферу деловой активности и увлеченности в работе в сочетании с уже упомянутой эманацией мира и отдыха. Это вполне себе закрепляет коллектив.



Дирижер, похвала и любовь

*Мера душевного здоровья дирижера –
во всем находить хорошее*
профессор Сергей Родченко

Любовь – это самое ценное, что есть в любом хоровом коллективе. Ибо это вообще самое ценное, что есть на свете. Будьте любовью! Не скупитесь на похвалу! Поощряйте ваших певцов словом, жестом, взглядом! Искренняя похвала – это испытанное средство, колоссальная движущая сила в любом хоре, но особенно – в любительском.

Картинка в тему от Фаины Раневской

На базаре в Одессе старуха ласкает девочку: «Умница, красавица, святая угодница, крупчатка первый сорт!..»

Большинство руководителей давно поняли, что певцы хора развиваются гораздо быстрее и с большей отдачей, получая от своего руководителя любовь и искреннюю похвалу.

За что же следует хвалить своих певцов? Да за все! Основной повод – это усердие и преданность хоровому делу. Каждому приятно, когда его ценят, когда отмечают его значение для хора.

На вопрос о том, почему руководителю нужно поощрять своих артистов, есть старый, но верный ответ, ставший уже пословицей: «*О руководителе хора часто судят еще и по тому, как он относится к своим певцам*». Авторам приходилось и приходится встречать немало коллективов, где похвала руководителя так и не стала нормой. Но земля слухами полнится, и такие хоры известны, увы, не только авторам. Отличительная черта таких коллективов – высокая текучка (вспомните, артисты хора голосуют ногами). Невнимательность к конкретному человеку может обернуться падением авторитета руководителя конкретного хора – история хорового дела знает массу подобных случаев.

О руководителе хора часто судят еще и по тому, как он относится к своим певцам

Что такое похвала? Психологи считают, что похвала – это недвусмысленное выражение признания. Очень может быть. Сейчас в нашей жизни столько проблем и поводов для беспокойства, что все больше и больше людей стремятся найти опору в сознании, что их любят, признают, принимают и ценят. Это признание так же важно для нас, как пища. Ведь давно известно, что мужчина или женщина, которые не получают признания дома, ищут его где-то еще, и в том числе – в хоре. А некоторым поощрение нужно гораздо сильнее, чем другим. Помните, что в душе любого артиста хора что-то происходит, когда руководитель показывает им свое доверие и признание.

Есть ли на свете грамотный дирижер, который не пользуется похвалой по несколько раз за репетицию? Очень многие Мастера Хора авторитетно утверждают, что своевременная и искренняя похвала стимулирует у хора повышение качества звука. Поверить в это не сложно – научные эксперименты давно показали, что даже растения отзываются на добрые слова, ускоряя свой рост. Теперь представьте, чего можно достигнуть с людьми, используя добрые слова, ведь жажда похвалы – одно из основных человеческих желаний, одна из двадцати пяти сильнейших потребностей человека.

Ясно, что все хотят, чтобы их любили и хвалили. Даже просто зная это, вы не упустите шанс подбодрить или похвалить артиста хора, который этого заслуживает. Поверьте, он будет благодарен вам за признание своего вклада в дело хора и постарается стать еще лучше. Даже заслуженные опытные певцы, которые за долгие годы доказали свои лучшие качества, нуждаются в похвале, хотя бы изредка.

Любой из нас может подчас впасть в депрессию. Ничего из ряда вон выходящего в этом нет, но страх перед этим состоянием может превратить даже вашего лучшего певца в человека, бродящего во тьме. Ваша похвала может прозвучать как раз в тот момент, когда ему нужна поддержка. Как дирижер, руководитель хора вы должны помнить: Тот, кто хочет добиться успеха, должен всеми способами избегать тоски. И избавлять от тоски тех, за кого отвечает.

Тот, кто хочет добиться успеха, должен всеми способами избегать тоски

Похвала, как известно, гонит тоску прочь, так что:

- хвалите своих певцов каждый раз, когда они этого заслуживают;
- ищите повод для похвалы, используйте любой случай выразить признательность тому, кто работает на репетициях и концертах охотно, с душой и с увлечением;
- пользуйтесь каждой возможностью похвалить ваших певцов перед лицом других артистов хора;
- если кто-то высказал идею или предложение, заслуживающее вашего внимания, не забудьте похвалить этого человека.

Способ руководства хором, при котором широко используется похвала, комфортен, гармоничен и позволяет добиться большего – певцы, которых хвалят, запоминают это и стараются лучше выполнить задания и просьбы руководителя, который дает им понять, что любит их. Если кто-то в хоре не ценит этого, не расстраивайтесь и продолжайте любить. И любовь вернется к вам умноженной десятикратно. Вы станете счастливейшим из дирижеров! Потому что любовь всегда возвращается к своему источнику – это одна из производных вполне физического закона сохранения.

Дирижер и Удача

*Если человек не верит в Удачу,
значит у него небогатый жизненный опыт*
Джозеф Конрад

Для начала – скучное определение из Теории удачи (есть такая):

***Удача** – позитивно воспринимаемое событие, возникшее в результате случайного, непредсказуемого или не учитываемого стечения обстоятельств. Также может обозначать желательный исход какого-либо события или действия, особенно в ситуациях, когда он не (полностью) зависит от действий или решений затронутой личности. Другое слово, используемое для обозначения удачи, – везение.*

Действительно витиевато-скучновато, не правда ли? Так что же все-таки такое удача для дирижера хора? Везение, не зависящее от него? Или удача – это продукт целенаправленного действия? Давайте попробуем немного разобраться.

Математическое выражение Удачи в общем виде выглядит так:

$$У = В+Р+Х+П+З+Д+С$$

Где:

У – удача.

В – вера (в психофизическом понимании).

Р – рабочие аспекты, профессионализм, квалификация.

Х – характеристики личности, в том числе и психологическая гибкость, умение ладить с людьми.

П – обязательная позитивная жизненная позиция, оптимизм.

З – здоровье.

Д – наличие друзей, коммуникабельность на любых уровнях.

С – самоуважение и чувство юмора.

Здесь все понятно без пространных авторских комментариев – все внешне случайные благоприятные для нас события подготовлены свыше («В»), но передаются нам конкретными людьми, их волей («Д») благодаря всем остальным аргументам этой несложной формулы.

Хоровой мир – отнюдь не стихия хаоса, и Удача не так случайна, как ее многие себе представляют. К сожалению, причины невезения «неудачников» часто кроются не в «окружающей среде», а в них самих. Как правило, такие люди напряжены, невротичны, зажаты и не уверены в себе, а в причинах успехов других людей видят исключительно такие явления, как «случай», «стечение обстоятельств», «блат» и размытое «ну, повезло...».

Однако любой человек, а не только хоровой дирижер, которому посвящена эта глава, делается удачливым далеко не поэтому, а потому, что:

во-первых: умеет пользоваться случайными возможностями и может сам создавать их;

во-вторых: принимает удачные решения, прислушиваясь к своей интуиции;

в-третьих: может самореализоваться, надеясь на лучшее; и наконец

в-четвертых: умеет сохранять жизнерадостное отношение к жизни.

Пример в тему

Поиск базы для создания хорового коллектива.

Когда ее ищет «неудачник», он просматривает в справочниках только те адреса и телефоны, которые запланировал – например, только вузы и ссузы. «Счастливчик» же замечает все – в том числе промышленные предприятия, коммерческие структуры и всевозможные культурные центры, включая ДК и даже библиотеки. В результате он вполне может найти для создания хора совсем не то, что изначально искал, но именно то, что хору больше подойдет. Удача – налицо!

Исходные предпосылки удачливости хорового дирижера:

- совершенствуйтесь профессионально – глубины и направления нашей с вами специальности неисчерпаемы;
- слушайте вашу интуицию – она редко ошибается;
- будьте открытым для всего нового и нестандартного, в том числе в проектных решениях для вашего хора (Дирижер московского детского хора «Касталия» Марина Кузнецова (Ковалева): *«Участие в совместном проекте с рок-группой?? Почему нет!»*);
- старайтесь почаще думать о хорошем, вспоминать, а главное – **предвкушать** что-нибудь хорошее;
- чаще слушайте хорошую музыку и непременно с участием хора, лучше в хорошей записи;
- представляйте себя удачливым не только перед встречей с артистами вашего хора, но и перед важной для хора встречей или телефонным звонком.
- *«Если вы будете приходить на репетицию с мыслью о том, что сегодня обязательно произойдет что-то хорошее, то так и будет!»* (хормейстер Уилл Браун, США).
- *«Самая лучшая репетиция – сегодняшняя!»* (Известный Хоровой Дирижер)

Большая ошибка большинства из нас заключается в том, что мы делаем неправильные выводы, часто не дождавшись ответа. Зачастую человек так зримо воображает предполагаемый отказ в своей просьбе, так отчетливо, и даже в лицах разыгрывает в своем воображении сцену своей неудачи, что в принципе идти и выяснять уже ничего не надо – он сам себя спросил и сам на все ответил, стало быть просьба уже умерла в нем самом. Но нередко все мы встречаемся с ситуациями, когда точно такой человек все же преодолевает себя, решает пойти узнать результат и... ничуть не удивляется, когда этот результат в точности соответствует тому, что он уже успел себе навообразить. Знакомо? Нам тоже...

Совет читателям от Галины Вишневской

Никогда не говорите за людей «нет», пока они сами вам этого не сказали.

Все дело в том, что наше сознание способно смоделировать все, в том числе удачу и неудачу. Не надо винить в неудачах окружающий мир – он всего лишь выполняет ваши заявки. Если вы внутренне настроены и верите в то, что удача обходит вас или ваш хор стороной – то удача действительно обойдет и вас, и хор...

Не надо винить в неудачах окружающий мир – он всего лишь выполняет ваши заявки

Девять и одна привычка, которые блокируют Удачу для хоровых дирижеров.

1. Привычка делать поспешные выводы	<p>Очень часто нам кажется, что мы уже наперед знаем, что и как произойдет: как пройдет генеральная репетиция, концерт или фестиваль, что напишет критика или о чем смолчат в лицо «доброжелательные» коллеги... И начинаем действовать согласно своим ошибочным представлениям. О чем? О будущем, о чем же еще! На самом деле, жизнь в искусстве вообще (то есть не только в хоровом в частности) любит подкидывать такие сюрпризы, о которых даже сложно представить. Именно поэтому, никогда не стоит полагаться на поспешные выводы.</p> <p>Ошибочно также думать, что мы всегда знаем причины поступков своих артистов хора и можем прогнозировать их последующие действия. Это в корне неверно, и очень часто приводит к возникновению внутри хора конфликтов и недоразумений.</p>
2. Привычка драматизировать события.	<p>Не стоит преувеличивать мелкие неудачи. Более того, никогда не стоит расстраиваться из-за мелочей! От того и другого наша с вами центральная нервная система начинает вырабатывать лишнюю тревогу, которая в конечном итоге не дает дирижеру быть удачливым как в искусстве, так и в жизни.</p>
3. Привычка создавать стереотипы и ярлыки.	<p>Когда мы пытаемся один раз и навсегда определить сущность людей, целых коллективов, вещей или ситуаций, мы можем очень сильно заблуждаться. На самом деле, в хоровом искусстве все гораздо интереснее, чем может показаться на первый взгляд, поэтому не стоит пытаться загнать все в определенные рамки. Наслаждайтесь разнообразием!</p>
4. Привычка делить все на «черное и белое».	<p>На самом деле, в цветовой палитре хоровой жизни существуют тысячи оттенков, и желание получить «все или ничего и желательно сразу» приводит к тому, что мы их просто не замечаем. Не бывает идеального певческого состава, хормейстеров, друзей, отношений в коллективе... Великое искусство – радоваться тому, что ты имеешь.</p>
5. Привычка обобщать.	<p>Большинство хоровых дирижеров (и авторы этой книги отнюдь не исключение, поверьте) грешат одним общим качеством – мы пытаемся найти закономерность в череде наших успехов и провалов. Это нормально. Но, сообщим по большому секрету – на самом деле несколько повторившихся ситуаций еще ни о чем не свидетельствуют и не обязательно являются закономерностью. А значит, относитесь к каждому событию как к самоценному и работайте над совершенствованием себя и своего коллектива.</p>

6. Привычка принимать все близко к сердцу.	<p>Не стоит переживать из-за плохих новостей по телевизору, рассказов о болезнях соседки вашего концертмейстера или о неудаче, постигшей одного из ваших теноров в игре «В дурака на деньги». Сочувствуйте, выслушивайте, помогайте, НО! Не нагружайте ваше сердце чужими проблемами. Оно у вас одно, а хор большой. Относитесь к чужим проблемам как к функционалу «проблема -> помощь по возможности», но не «помочь ничем не могу, но возьму твою боль на себя».</p> <p>Не забывайте этимологию слова «помощь»: она идет от понятия «по МОЩИ», стало быть – «по возможностям». По вашим возможностям.</p>
7. Привычка доверять нахлынувшим эмоциям.	<p>Часто наши ощущения показывают наше текущее субъективное восприятие мира, которое, увы, не всегда бывает верным. Будучи под грузом этого восприятия, можно серьезно наломать дров, но через некоторое время оно изменится – и что вы тогда будете делать?</p>
8. Привычка быть пессимистом.	<p>Запомните раз и навсегда – чтобы быть удачливым, надо быть оптимистом. Это еще одна непреложная аксиома. Ждите. Ищите. Экспериментируйте. Обязательно верьте в хорошее – и вы это получите! Дирижеры с негативным настроем и вечно недовольным лицом часто даже не замечают возможностей, которые могли бы принести им удачу.</p> <p>Из рекомендаций Известного Хорового Дирижера: «Радуйтесь каждой мелочи и не нервничайте из-за каждой сволочи»*.</p>
9. Привычка делать все «по правилам».	<p>Часто мы сами устанавливаем себе определенные рамки, которые не приносят ничего, кроме сложностей и нервозности. Особенно перед выступлением. Не стоит создавать ненужные препятствия там, где их нет и там, где они, возможно, и не появятся.</p>
10. Привычка ворошить прошлое.	<p>Состоявшиеся дирижеры всего мира едины во мнении, что лучше оставить прошлое в покое. По возможности, простить все обиды себе и другим (если не получается, то банально на них наплевать), и с чистым сердцем жить дальше. Не стоит держать в голове прошлые неудачи и разочарования. Живите себе дальше, веря в удачу и надеясь только на лучшее.</p>

проверено
РАБОТАЕТ!

Совет читателю от маэстро Бенито Мадзини (Венеция, Италия)

Если вам кажется, что из вашей ситуации нет выхода, запомните: **нет и не бывает безвыходных ситуаций. Есть ситуации, выход из которых нас не устраивает.** Из любой безвыходной ситуации есть по крайней мере три выхода. Надо искать их, и тогда обязательно появятся новые варианты – такие, о которых вы и не подозревали!

* Кстати, не это ли рецепт молодости?

Из любой безвыходной ситуации есть по крайней мере три выхода

Дирижер и триумф

Наблюдение в тему

Одесская консерватория, концерт студенческого хора и симфонического оркестра. Исполняются рахманиновские «Три русские песни с хором». Один маститый педагог в партере громким «театральным» шепотом говорит другому: «По-моему сегодня старик Рахманинов на том свете имеет удовольствие!».

Триумф и успех (и это было известно еще во времена Синаодального хора) не всегда зависят от объективных причин. Что такое триумф – каждый руководитель понимает по-своему. Из словарей следует:

ТРИУМФ (лат. *triumphus*), в Др. Риме торжественное вступление в столицу полководца-победителя с войском (от Марсова поля на Капитолий). Устраивался по решению сената и является высшей наградой полководцу. В переносном смысле – блестящий успех, выдающаяся победа.

Размышление в тему от дирижера Роберта Шоу

«Триумф для хорового коллектива – сродни человеческому счастью. Когда руководитель путем упорного труда стремится к процветанию коллектива (повышает свое мастерство и мастерство своего хора, создает новые проекты, организует гастроли, ищет и находит материальную базу, достойные концертные площадки, меценатов и спонсоров...), на самом деле он подсознательно стремится к тому ощущению, что характеризуется словом триумф. Единственная ошибка – это то, что дирижеры не ищут для своего коллектива триумфа в первую очередь. Ибо если начать собственно с Триумфа, все остальное (материальная база, звездные солисты, меценаты и спонсоры...) придут в жизнь коллектива автоматически.

Триумф для дирижера и его коллектива – это не станция назначения. Это способ путешествия! Поэтому состояние успеха должно быть совершенно естественным для любого хорового коллектива.

Конечно же, миг триумфа – это только миг. В любом искусстве, не только в хоровом. Но и миг – это тоже вечность».

Профессор Баранов на своих лекциях по хороведению не часто и под особое настроение говорил: *«Ваш настрой на триумф, на успех, на удачу – это всегда магнит. Он будет притягивать к вам и певцов, и слушателей, и тех, от кого зависит благосостояние вашего хора. Но поверьте мне, старому хоровому прохиндею: чем раньше вы забудете о первом успехе своего хора, тем больше вероятность второго, третьего, четвертого... Многолетнее упоение первичной славой сгубило не один хоровой талант, и я был тому свидетелем»*. Поверьте авторам, а также очевидцам, студентам и тем, кто пел под руку этого удивительного дирижера – маэстро не придумал, но лично выработал, а возможно и **выстрадал** эти слова.

Кто-то скажет на это, что в хоровом деле все может получиться и без специального настрой на Триумф. Авторы совершенно согласны, конечно же, может получиться и скорее всего получится. Но знают наверняка – с настроением на Триумф все получится обязательно!

Дирижер и «сбыча мечт»

*Я мечтаю только о лучшем,
и поэтому мои мечты сбываются*
А.П. Чехов

Вы имеете полное право мечтать. Мечта – уникальный Божий дар, данный любому человеку для развития творческого начала, интуиции и проявления желаемого. Для дирижеров это огромное подспорье, ведь мечты помогают подсознанию правильно «запрограммироваться» и в нужный срок запустить механизмы для получения желаемого. Мечтать действительно не вредно! Отсюда еще одно напоминание, уже сказанное авторами в начале книги – **не позволяйте своему внутреннему голосу нашептывать, что у вас ничего не получится!** Древняя ирландская мудрость гласит: *«Если ты чувствуешь, что это твое, не слушай того, кто отговаривает»*. Мы ведь с вами уже условились – мысль о неудаче как раз и приводит к неудаче и больше мы с вами этого не допускаем. Иначе дело останется невыполненным, мечта неосуществленной... А неосуществленные мечты, как известно, умеют мстить.

Мечта – уникальный Божий дар, данный любому человеку
для развития творческого начала, интуиции и проявления желаемого

Приблизьте вашу мечту сначала в воображении. Делайте это регулярно и с удовольствием. Пусть творческое воображение дирижера заводит вас в неведомые дали – это пойдет вам только на пользу! Разверните перед собой широкую картину заманчивых перспектив вашего хорового коллектива, не ограничивайте себя здесь ни в чем! Вы вскоре почувствуете первые успехи, когда начнут сбываться сначала «небольшие» желания и мечты. Дальше – больше.

Конечно же, порой мечты сбываются не так, как нам хотелось бы. А даже лучше. Как писал Карл Сендеберг: *«Все, что существует на свете, когда-то было мечтой»*. Многие философы сходятся во мнении – в мечтах часто больше реальности, чем в действительности. Но только давайте мы с вами вновь договоримся – **мечты созданы для того, чтобы воплощать их в жизнь, а не для того, чтобы сходить от них с ума.**

Тост в тему

«За сбычу мечт и... сдачу партий!» ☺

Дирижер и отношение к успеху

*– Слушай, как классно поет твой хор! Поздравляю!
– Да какой там классно, тенора опять подговняли, половину сопран вообще гнать надо...*

Нахально подслушано авторами в
Одесской консерватории после концерта.

Из этого совершенно реального, взятого из нашей с вами хоровой жизни диалога видно, что счастливый руководитель действительно хорошего хора боится сглазить свою удачу, боится

порадоваться успеху! Это не просто плохо для него и для хорового коллектива, это очень плохо! Потому что, получая любую положительную информацию извне, нужно обязательно радоваться! «Надо уметь радоваться, потому что тогда небеса радуются вместе с нами!», – писал Фома Аквинский. Авторы не думают, что он нас всех обманывал – в его положении это было бы некрасиво и отчасти подло.

Управление успехом

Привычку к успеху необходимо выработать – как у дирижера, так и у самого хорового коллектива. Для этого нужно в сущности совсем немного и в тоже время – очень много. Нужно просто взять и почувствовать себя счастливым, успешным, преуспевающим и радостным руководителем успешного, радостного и преуспевающего хорового коллектива. Вы спросите, как это возможно, когда в вашем распоряжении три сопрано, четыре альты, полтора тенора и два баса, один из которых интонирует через раз? Давайте вспомним о том, что никто, включая авторов, не обещал, что в хоровом деле будет легко. На первых порах вам, действительно, придется постоянно контролировать не столько ваш коллектив, сколько лично себя – свой образ мыслей, слова, поступки, высказывания... А главное – адекватную реакцию на то, что к вам вдруг – ни с того, ни с сего – пойдет народ. Да-да, не удивляйтесь! Все самое лучшее всегда случается неожиданно. Со временем у вас выработается устойчивая привычка быть руководителем, к которому идут. Это опыт очень многих хормейстеров – тех, которые достигли значительных высот в музыкальной жизни. Кто-то действовал по наитию, другие получили это знание от своих учителей. Ведь суть всех учений (и практически всех основных мировых религий!) сводится к тому, что главная творческая сила находится в нашем сознании, особенно в нашей вере. Поэтому не бойтесь радоваться жизни, не бойтесь смеяться, не бойтесь стать и быть счастливыми. А главное – не бойтесь гордиться своим хором! Поверьте – жизнь всегда на вашей стороне, и никто вас не накажет, потому что мы все делаем сами. Если человек боится, что за радостью последует наказание, то он это наказание и привлечет в свою жизнь. И даже в шутку не планируйте неудачи.

Не бойтесь гордиться своим хором!

На юге Италии очень популярна поговорка *«Успеха достигает тот, кого вовремя не предупредили, что это невозможно»*.

Дирижер и критика

*Меня вовсе не волнуют ваши оценки.
Я и сам знаю, что в моем хоре прекрасно,
а что очень хорошо.*
из письма Д.А. Агренева-Славянского
П.И. Чайковскому

Критики-хоровики – явление особое. Они смотрят на чужой хор, как хирург на пациента – сквозь призму своих представлений о том, как и что надо исполнять. Обычно это следствие отсутствия в их жизни собственного хора. И многие высказывания критиков считаются истинными только потому, что говорятся и пишутся уверенным тоном. Находиться под обстрелом критики – судьба каждого, кто встал за дирижерский пульт. Потому, что на данный момент – он главный. С него и спрос. Как за плохое, так и за хорошее. И это при том, что хоровое искусство – область, в которой

царят исключительно субъективные оценки. Дирижер, в отличие от критика – профессия публичная. А любой человек публичной профессии уязвим по определению. Обязательно кто-то где-то вылезет и скажет – да дерьмо этот ваш Рикардо Мути! И Мути будет вынужден это читать, а сам не прочтет – добрые люди перескажут. Но он выбрал эту профессию, и это его крест.

Настоящий музыкальный критик (сугубо ИМХО – сиречь по нашим скромным понятиям*) должен писать о хороших коллективах, как писатель – о людях. Изучать их судьбы, отслеживать связи между ними, улавливать закономерности их «поведения», воздействия на слушателя и т.д. Такие критики безусловно существуют, НО! – в подавляющем меньшинстве, они тоже являются достоянием Красной Книги хорового искусства.

Ф.М. Достоевский как-то высказался на эту тему: *«Очень немного требуется, чтобы уничтожить человека: стоит лишь убедить его в том, что дело, которым он занимается, никому не нужно»*. И ведь опять не поспоришь! Поэтому дирижеру необходимо выработать в себе особое отношение и к похвале, и к критике – авторы искренне рекомендуют читателю как можно чаще обращаться к опыту знаменитого русского дирижера, педагога, профессора Московской консерватории, патологического позитивиста Михаила Михайловича Багряновского. Рецепт его прост и прекрасен: **«Принимайте похвалу от всех, а критику только от тех людей, кому вы доверяете и от кого хотели бы услышать именно критические замечания»** (цитата из устных воспоминаний дирижеров и педагогов Г.А. Струве и М.Н. Князевой, учеников Багряновского по дирижированию и хоровому классу). Лучший совет от Известного Хорового Дирижера: *«Не обращайтесь на дураков внимания! Ваш хор – не пятидесятитысячная купюра, и вовсе не обязан нравиться всем без исключения»*. Запомните этот совет, ведь наверняка найдутся те, кто будет рассматривать не очень удачный концерт вашего хора, как полное фиаско.

Из диалога Фаины Раневской и Галины Вишневской:

«Галочка, милая! Пусть ругают, на здоровье.

Лишь бы не молчали...».

«Хозяин жизни тот, кто способен преодолевать свои настроения», – написал как-то один китайский философ по имени Лао, но с настолько неприличной для русского уха фамилией, что даже такие криминальные матершинники, как авторы этой книги, стесняются ее здесь привести. Так что назовем его просто-нейтрально – Один Китайский Философ по имени Лао. И был этот Лао, которому не повезло с фамилией именно на российских просторах, совершенно прав. Потому, что, по его учению, **«...Единственный способ быть полностью довольным – делать то, что, по-вашему, является великим делом. И единственный способ делать великие дела – любить то, что вы делаете»**. Отсюда следует сумасшедшая, потому вполне рабочая, проверенная авторами рекомендация: *«Вместо того, чтобы исправлять мир, займитесь самосовершенствованием в хоровом деле. И мир сам подтянется до вас!»*. Критика разбила концерт вашего хора в пух и прах? Не усложняйте... Все проще, чем кажется. Чаще задавайтесь вопросом: «А будет ли это важно для вашего коллектива год спустя?».



* Недавно в Интернете авторам встретилась колоритная расшифровка этой классической аббревиатуры: «Имею Мнение, Хрен Оспоришь».

«Кратчайшее расстояние между двумя точками – любовь», – утверждает в своем учении все тот же китайский философ Лао. Поверьте ему и любите свой хор. Потому, что не любить его будет кому. Обязательно найдется.

Чаще задавайтесь вопросом:

«А будет ли это важно для вашего коллектива год спустя?»

Два анекдота в тему

Диалог в Одесской консерватории:

- Моня, почему ты считаешь, что твой хор не может нравиться всем подряд?

- Зяма, потому, что все подряд не могут обладать безупречным вкусом.

В Одесской консерватории выступает известный французский хор «Du Marli» под управлением знаменитого дирижера Дидье Деманьи.

Диалог в зале:

- Таки откуда этот шикарный хор, Изя?

- Из Парижа, Моня.

- А это где?

- Ну... от Одессы около трех тысяч километров...

- Шо?! На такой периферии и так поют?!!

Дирижер и неудачи

Попробуй заменить слово «проблема» на слово «приключение». Или на слово «возможность» – многое сразу встанет на свои места.

Владислав Крапивин

Действительно – многое встанет на свои места. Эта фраза из эпиграфа должна стать командой, побуждающей вас перестать считать любую возникшую в вашем хоре сложную ситуацию проблемой. Вы можете вспомнить и повторить эти слова, например, в случае, если нечаянно услышали или, не дай Бог, прочитали нелестный отзыв о вашем хоре со стороны. Или, например, если коллектив, заведомо хуже вашего, вдруг получает на каком-нибудь местечковом фестивале-конкурсе лауреатство только потому, что его руководитель является, как минимум, Заместителем председателя творческой комиссии. По-секрету – такая, как принято выражаться в хоровом цехе, «лажа», проявляется повсеместно, особенно в конкурсных мероприятиях. Так вот, сообщим вам совершенно рекомендательно – это именно те стимулы, на которые не следует отвечать эмоционально. Попробуйте банально не обращать на них внимания! Да, это не просто. Но вместе с мыслями об этом вы расстанетесь и со своими собственными обидами, гневом, раздражением, яростью и так далее – вы поймете, что все это недостойно вашего беспокойства, как руководителя хора. Поверьте, авторы не понаслышке знают, как порой нелегко бывает выбросить из головы подобные вещи. И, тем не менее, это лучшее умственное упражнение, какое вы только можете себе придумать, если хотите справиться со своей неудачей. Поэтому смело и не

задумываясь меняйте в своем сознании слово «проблема» на слово «приключение», а лучше на слово «возможность». Добавьте к этому любовь к своему коллективу и уверенность в себе – вот увидите, вам удастся удержать любую неудачу под жестким и здоровым контролем.

Существует древняя восточная мудрость: «Если хочешь понять, что происходит в твоей душе – оглянись вокруг. Там ты увидишь отражение собственного внутреннего мира. Что ты видишь? Если это грязь, убогость, мерзость, то надо проверить, все ли в порядке с твоей душой». За годы пребывания в хоровом деле авторы выявили статистическим путем одну довольно вредную тенденцию – большинство представителей нашего с вами хорового цеха обвиняют в своих несчастьях кого угодно – главу города, ректора университета, при котором создан хор, нерадивых певцов, управление культуры, Президента страны... или сразу судьбу или даже Господа Бога, чего уж там. Это значительно проще, чем взять только на себя ответственность за свой хор, за его успехи и поражения. Да, сегодня в нашем деле все очень и очень не просто, но ругать государство бессмысленно, надо просто что-то делать. Американский хоровой дирижер Даниэль Макдоналд часто повторял на своих семинарах и мастер-классах: «**Судьба вашего хора – в ваших руках. У Господа Бога нет других рук, кроме ваших!**» Прочитайте эту главу, чтобы понять причинно-следственные связи и то, что все действительно в ваших руках. Помните: **изменив малое – вы измените вектор развития своего коллектива!** Отсюда вывод.

Следите за своими мыслями. Именно ваши мысли становятся вашими словами.	Еще одна аксиома: каждое слово, вылетающее из ваших уст, происходит от мысли – сознательной или бессознательной. Каждый из нас иногда может ляпнуть что-нибудь или необдуманно сказать о чем-то, чего на самом деле не было. Если мы мыслим весело, то и разговариваем мы весело. Если же мы думаем о чем-то скверном, то и слова будут такими же.
Следите за своими словами. Ваши слова становятся вашими действиями.	Тон нашего голоса и язык нашего тела не только соответствуют словам, которые мы говорим – будь то приятные или грубые – они также соответствуют мыслям, которые стоят за нашими словами, формируют наши действия и постепенно становятся привычками. Все привычки, которые мы имеем, создаются действиями, которые мы совершаем снова и снова.
Следите за своими привычками. Ваши привычки становятся вашим характером.	Это то, какими нас видят другие люди. Они не могут испытать наши чувства или узнать наши мысли, они только слышат наши слова и видят наши действия и привычки, которые и определяют, кто мы есть.
Следите за своим характером. Ваш характер становится вашей судьбой.	Наша судьба – это наша реальность, наш мир. Каждый из нас имеет уникальное восприятие мира, в котором мы живем. Это потому, что мы сами создали его из наших прошлых мыслей. Хотя мы зачастую хотим, чтобы наше завтра отличалось от нашего сегодня, многие не получают того, чего они хотят. Они застряли в порочном круге, в котором делают одно и то же снова и снова.

Анекдот в тему

Два одесских дирижера:

– Моня, как тебе нравится как вчера таки пел мой хор?

– Извини, Сема, я спешу, мне сейчас не до скандалов!

В конечном счете, самым важным и самым подлинным аргументом в хоровом искусстве всегда является «нравится-не нравится», а не «строй-ансамбль-нюансы». Хотя без них, как мы с вами уже убедились, ни-ку-да! Такой вот круг, замкнутый на теории великого Чеснокова. И если

бы мы с вами оценивали, например, прыгунов в высоту или в воду, то там все поддавалось бы точному определению. Хоровое искусство – это всегда вопрос субъективной оценки. Не стоит

Хоровое искусство – это всегда вопрос субъективной оценки

забывать, что неудачи с провалами бывали и у стопроцентно великих – и у Свешникова, и у Данилина, и у Чеснокова, и у Агафонникова, и у Струве... Причем совершенно жуткие случаи. Но для этих дирижеров неудачи всегда были тем самым точильным камнем, о который шлифовались их характер и мастерство. В случае не самого хорошего выступления они никогда не вводили себя и свой хор в состояние скандала. Каждый из них прекрасно понимал: любая неудача или, не дай Бог, провал – это всегда точка роста, знак перед приятным сюрпризом. Они хорошо знали,

Любая неудача или, не дай Бог, провал – это всегда точка роста, знак перед приятным сюрпризом

что любая сенсация (положительная, а особенно негативная) имеет свой срок годности. И что **неудачи – неотъемлемая часть успеха**. Они были уверены: критики и негативно настроенные коллеги могут говорить все что угодно, последнее слово все равно за слушателем! Потому и в историю эти музыканты вошли благодаря своим наивысшим достижениям, а не неудачам с провалами.

Неудачи – неотъемлемая часть успеха

Совет читателям от Бернарда Шоу

Неудачи и прочие проблемы должны заставлять нас действовать, а не вгонять в депрессию!

Хорошо «поевшая жизни» Галина Вишневская написала на одном из своих многочисленных «листочков из альбома», собираемых сейчас исследователями по крупицам, нечто, способное изменить отдельно взятую творческую реальность: *«Оперная жизнь все-таки научила меня иногда говорить себе не «Ой, что же я, дура такая, наделала!», а совсем, совсем иное, не похожее: «Надо же, как интересно получилось!». И это всегда помогало мне жить и работать дальше»*. Мы не видим ничего зазорного в том, чтобы это помогало жить, работать и улучшать собственную реальность еще и нашим любимым читателям.

Жизненные примеры в тему

Порой мы останавливаемся перед трудностями и препятствиями. Иногда нам кажется, что все потеряно и все против нас. И именно в этот момент наступает переломный миг, та самая точка роста, когда откуда-то появляются силы собрать свою волю в кулак и идти вперед до конца.

Оглянитесь вокруг себя! Кого вы видите? Мы никогда не увидим сообщество хороших дирижеров, в котором абсолютно все счастливы и довольны. Это, по сути, мифическое представление, а особенно под

ударами интриг и черной зависти... В неудачах, провалах, депрессиях мы, люди творческие, всякий раз находим свою «временную смерть». И у нас опускаются руки, мы смиряемся с обстоятельствами и трудностями.

Давайте посмотрим, какие же неудачи были у знаменитых личностей и как они их преодолевали. Можно возразить авторам по-одесски: «Ой, да я вас умоляю! Он же знаменитый актер-режиссер-певец-дирижер! Конечно, у него все получится, ото то ж...». Но весь секрет в том, что еще никому в истории хорового дела не удавалось все и сразу. Да и вообще, все блага нашей с вами цивилизации не были изобретены внезапно, в один миг, лежа на диване. Вот смотрите.

Великий русский ученый **Михайло Ломоносов** пошел в первый класс только в 20 лет. Пять лет он терпел насмешки и нищету. Но его целью были знания и просвещение. И он стал «первым русским университетом», человеком-универсалом, символом научной России.

Сильвестра Сталлоне дразнили в детстве из-за парализованного лица. В Университет Майами, на отделении драмы, все преподаватели в один голос заявили, что он бездарен. Шесть лет он писал сценарии, которые никто не читал. Он работал детективом, продавцом, мойщиком... За три дня он напишет сценарий к фильму «Рокки», который принес более 220 миллионов долларов прибыли.

Если не знать, что **Авраам Линкольн** – президент США, то можно подумать, что это конченый неудачник: разорение в бизнесе, дура-жена, поражения в выборах... Но именно за его феноменальное упорство он и уважаем. В возрасте 35 лет он обанкротился так, что любой другой бы на его месте пошел бы и удавился в собственном туалете. Тем не менее, он вошел в историю еще и как самый богатый человек страны.

Известный **Уолт Дисней**, прежде чем создать свою мировую киноимперию, несколько раз разорялся и оставался практически ни с чем. Его обругали и уволили с газеты за то, что у него совсем нет вкуса, таланта и вообще он не умеет рисовать.

Греческий миллиардер **Аристотель Онассис** не имел университетского образования, нужных связей и хорошего первоначального капитала. Однако его имя в настоящее время стало синонимом к слову успех.

Фирму «Майкрософт» и его основателя **Билла Гейтса** знает весь мир. Но, когда-то положение дел было не просто шатким, а катастрофическим. Бизнес, по мнению Б. Гейтса, это увлекательная игра, где минимум правил сочетается с максимумом азарта. Вероятно это так, ведь теперешнее состояние компании оценивается миллиардами долларов.

Некогда бродяга и пьяница, а ныне известный автор духовной литературы **Ог Мандино**, написал четырнадцать книг, которые разошлись тиражом более 25000000 экземпляров на восемнадцати языках мира.

Основатель теории персонального развития **Энтони Роббинс** когда-то еле сводил концы с концами, проживая в маленькой квартирке, за которую был не в состоянии заплатить вовремя. Удивительно, но в течение всего одного года он сумел так повернуть свою жизнь, что стал миллионером и хозяином великолепного замка с видом на океан.

Жизнь известного лектора **Луизы Хей** – настоящая история неудач. Она прошла через многие испытания, от которых другой бы вероятно оправиться не смог: изнасилование, нищета, оскорбления, страшный диагноз СПИД. Но эта удивительная женщина силой своего духа, позитивного мышления смогла победить все свои неудачи.

Все эти легендарные личности сумели осознать, что каждая неудача – замаскированный Божий дар. Данные примеры в лишней раз напоминают нам о природе человека, как победителя и создателя своего будущего. Помните: никто не преодолеет трудности и неприятности, кроме вас! Не бывает успеха и триумфа без неудач. Это лишь часть Процесса. Для того чтобы победить, нужно ошибаться, и чем быстрее вы начнете ошибаться, тем скорее определитесь с тем, что вам нужно для настоящего Успеха!

Боязнь неудачи ведет нас туда, где мы меньше всего хотим оказаться.

Дирижер и ошибки (универсальный решатель проблем)

Не стоит бояться ошибок и возникающих трудностей. Георгий Александрович Струве говорил своим воспитанникам: *«Я доволен своими ошибками. Что же это за жизнь без ошибок?»*. Маэстро был совершенно прав – ведь жизнь на 10% состоит из того, что с нами происходит, а на 90% из того, как мы на это реагируем. Поэтому ошибки и трудности следует воспринимать исключительно как повод для дополнительного проявления таланта дирижера, руководителя, коллективного психолога – в том числе, чтобы обратить их на пользу своему хору. И тогда любой кризис превратится в новую Точку роста!

Восемь советов дирижерам как справиться с допущенными ошибками

Эти восемь простых шагов позволят вам снять эмоциональный негатив последствий совершенной ошибки, при этом, не потеряв самоуважения и достоинства хорового дирижера.

1. Примите ситуацию.

Ошибка уже сделана, и этого не изменить. Примите это как уже свершившееся. Живите дальше.

2. Возьмите на себя ответственность за свой поступок.

Не старайтесь найти оправдание для себя и ни в коем случае не оправдывайтесь перед хором. Это вы, лично вы совершили поступок, и значит, лично вам нести за него ответ. Да, это был ваш выбор, пусть даже если и неосознанный. В Индии в подобных случаях говорят: *«Будьте готовы пожинать плоды своих деяний, даже, если эти плоды окажутся горькими на вкус»*.

3. Не пытайтесь изменить прошлое, лучше корректируйте будущее.

Прошлое неизменно. Это аксиома, которой совершенно пофиг, что вы в нее не верите. Поэтому стоит ли тратить силы на сожаления и самобичевание? Правильно, не стоит! Лучше подумать о том, как исправить последствия. В этом вам поможет что? Нет, что вы, отнюдь не самоубийство, ну как вы могли такое подумать! Вам поможет анализ ситуации.

4. Анализ причин ошибки.

Подумайте, что стало причиной вашего ошибочного решения. Постарайтесь устранить пробел в ваших знаниях, навыках, личных человеческих или профессиональных качествах. Пригодится все!

5. Сделайте первый шаг на пути исправления ситуации.

Если вы нанесли моральный, эмоциональный или какой-либо иной ущерб вашему певцу или стороннему от вашего хора человеку, то прежде всего **извинитесь** перед ним. Это снимет напряженность по отношению к вам со стороны этого человека, уменьшит ваше чувство вины и проложит между вами новый эмоциональный мост, способствующий налаживанию нормальных отношений.

6. Будьте честны в извинениях.

Ложь с вашей стороны быстро откроется, что только усугубит ситуацию. Во второй раз вам, как руководителю хора, уже вряд ли поверят. Правда же вызовет доверие и уважение любого человека, убеждая его в искренности ваших намерений.

7. Неудача имеет срок годности.

Неудачное выступление, концертный казус или, не дай Бог, провал – вовсе не клеймо на вас и на вашем хоре. Со временем неудача забудется (таково свойство человеческой памяти, особенно коллективной), а непременные триумфы войдут в историю вашего хора и будут украшать ее совершенно естественными брильянтами и жемчужинами.

8. Делайте правильные выводы

«Ну вот вы и знакомы. Это – грабли» (приписывают В. Вишневскому)

Запоминайте уроки жизни, чтобы не наступать на одни и те же грабли дважды. Помните выражение: «Кто забывает историю, тот повторяет ее ошибки».

И главное, не бойтесь делать новые и новые ошибки! Ошибки – это нормальное явление. Учитесь исправлять их и не повторять одни и те же промахи снова. И всегда помните – если ошибку можно исправить, значит вы еще не ошиблись!

Если ошибку можно исправить,
значит вы еще не ошиблись!

Дирижер и благодарность

Подумав, мы решили не выводить тут каких-то новых формул и не повторять уже известных. Просто приведем простую, обнаруженную в Интернете, схему, из которой все понятно без пространственных объяснений и персональных авторских оценок.



Обмен опытом

Советы дирижерам маэстро Роберта Шоу

1. Каждую репетицию говори приятное, по меньшей мере, трем разным певцам твоего хора. Персонально.
2. Собирайся со своим хором на банкет хотя бы три раза в год.
3. Смотри артистам хора в глаза.
4. Не скупись на «спасибо».
5. Не скупись на «пожалуйста».
6. Относись к певцам так, как ты хочешь, чтобы они относились к тебе.

7. Обзаводись новыми певцами, но дорожи старыми.
8. Храни тайны.
9. Не трать время на изучение профессиональных хитростей хорового искусства. Лучше хорошо изучи саму профессию.
10. Признавай свои ошибки.
11. Будь смелым. А если не можешь – притворись. Все равно в хоре разницу никто не почувствует.
12. Потрать год, но прочитай Библию от корки до корки.
13. Учись слушать. Музыкальная Фортуна порой стучится очень тихо.
14. Никогда не лишай человека надежды. Она, может статься, единственное, что у него осталось.
15. Молись не о вещах, а проси мудрости и отваги.
16. Никогда ничего не совершай в гневе!
17. Держи себя с достоинством.
18. Входи в репетиционное помещение целеустремленно и уверенно.
19. Будь готов проиграть сражение, чтобы выиграть войну.
20. Не сплетничай с артистами хора.
21. На репетициях, столкнувшись с трудной задачей, действуй так, будто неуспех невозможен.
22. Помни правило великого Тосканини – держи партитуру в голове, а не голову в партитуре.
23. Не берись за все сразу.
24. Умей вежливо и без промедления отказаться.
25. Не жди от музыкальной жизни справедливости.
26. Никогда не забывай, что прощение – могучая сила.
27. Будь дерзок и смел.
28. Помни: с возрастом люди сожалеют не о содеянном, а о том, что они не сделали.
29. Забудь о всякого рода группах самоуправления в твоём хоре: самые передовые, благородные и перспективные идеи всегда исходят от людей, работающих в одиночку.

30. Цени уличных музыкантов, а встретив их, остановись, послушай и непременно отблагодари небольшим подношением.

31. Не забывай, что самое страшное происходит с хором на гастролях. Там люди срываются и начинают безумствовать. Помни, что это самые опасные периоды в жизни хора.

32. Если возникнут проблемы со здоровьем, проконсультируйся, по меньшей мере, у трех медиков – помни, ты принадлежишь не только себе, но и хору – всему сразу и каждому певцу в отдельности.

33. Не противопоставляй хор семье, а семью хору, и тогда будешь любим всеми.

34. Веди войну против тех, кто поет без души.

35. Столкнувшись с плохим звучанием чужого хора, мягко доведи это до сведения дирижера, предварительно непременно похвалив за то лучшее, что было тобой услышано. Попутно предложи собственную помощь или совет. Хороший хормейстер будет благодарен за информацию и за твое отношение к его делу.

36. Не допускай промедления. Когда что-нибудь требуется сделать – делай.

37. Определи, что в хоровом искусстве лично для тебя главное.

38. Как можно реже говори своим певцам «нет». Если отказ неизбежен, постарайся сказать «Да! Но...».

39. Не бойся сказать «Не знаю».

40. Не бойся сказать «Простите».

41. Составь список того, что ты хотел бы дать твоему хору – минимум двадцать пять пунктов. Носи этот список в кармане вместе с камертоном и время от времени перечитывай.

42. Звони маме!

**Condensed from «CHORUS. Little instruction book». © 1975 by Robert Lauson Show.
Published by «Music Press Inc.», NY, USA**

Девять дирижерских советов из разных стран

1. Просто поддерживайте движение.

«В развитии вашего хора совершенно не важно, как медленно вы идете – до тех пор, пока вы не остановитесь».

Роберт Шоу, США.

2. Затачивайте ваши инструменты.

«Ожидания в жизни зависят от усердия. Хормейстеру, который совершенствует свою работу, необходимо периодически затачивать свои инструменты».

Миоко Наканиси, Япония.

3. Корректируйте план, но не цели!

«Когда становится очевидным, что поставленная вами, как дирижером, цель не может быть достигнута, ни в коем случае не изменяйте своей цели! Изменяйте свои практические шаги».

Арно Меркель, Германия.

4. Все или ничего.

«Куда бы вы ни направлялись репертуарно, следуйте туда всем своим сердцем».

Хормейстер Ядвига Собираньска, Польша.

5. Ваше окружение определяет ваше будущее.

«Никогда не водите творческой дружбы с дирижером, который не становится лучше самого себя».

Музыковед и критик Джон Хилл-Паркер, Великобритания*.

6. Зависть – как точка невозврата.

«Легко ненавидеть и трудно любить чужой хоровой коллектив. Так устроен наш мир. Все хорошее в не своем хоре трудно признать, а плохое – проще простого. Совет: если не можете поделить зависть, всегда завидуйте молча!».

Барбара Браун, Швейцария.

Анекдот в тему

Диалог в Одесской консерватории.

- Абрам Исаакович, вы не хотите завтра так послушать выступление моего немножко камерного хора?

- А оно мне надо? Я и так плохо сплю...

Совет от Известного Хорового Дирижера

Черная зависть – одна из сильнейших энергий и движущих сил. Старайтесь избегать завистливых людей и активистов-неудачников.

7. Быть обиженным – разрушительно!

«Быть обиженным дирижером – ничто, я вас умоляю! Но только если вы так не продолжаете всячески за чем-то вспоминать об этом».

Аарон Цукерник, Одесса-Израиль

8. Помните о возможных последствиях.

«Когда внутри вас поднимается гнев на ваш хор или отдельных его певцов – подумайте о последствиях».

Дирижер Джулиано Виченци, Италия.

9. Нужно учиться у каждого.

«Если я иду с двумя другими людьми, каждый из них, в чем-то, может быть мне как учитель. Я буду искать в них что-то хорошее и подражать им в этом. И что-то плохое, чтобы исправить это в себе».

Лао Цзы, Китай. Не дирижер и вообще ни разу не музыкант.

* Редчайшая и всемирно признанная профессиональная сволочь! – прим. авторов.

Три заключительных совета от авторов

1. Если вы вдруг решили создать свой хор, то поживите с этой идеей до завтра. Если не удастся уснуть или вас будут мучить кошмары, это идея не ваша, увы... Мы вам искренне и от всей души не рекомендуем рисковать.

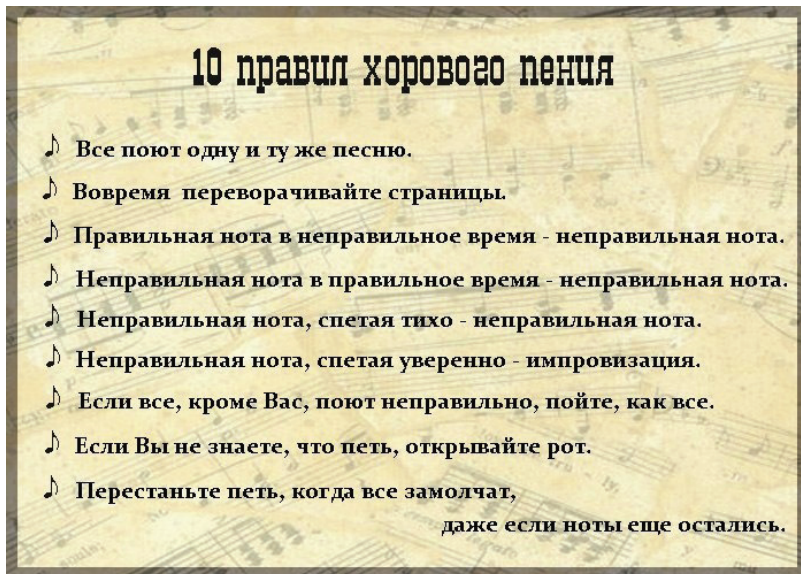
2. На любую важную встречу нужно идти с твердым убеждением, что все получится. Если вдруг появились страхи или опасения, то скажите им... Впрочем, авторы уверены, что вы сами найдете нужные слова и выражения. Вы их уже сформулировали? Прекрасно! Теперь попробуйте представить во всех подробностях самый плохой сценарий того, что может произойти. Представили? Расстроились?? Молодцы, очень хорошо!

А теперь возьмите и прокрутите эту дурацкую пленку назад.

3. Помните: что бы с вашим хором ни случилось, всегда найдется Позитивное Решение. Иногда стоит только подождать...

**Что бы с вашим хором ни случилось, всегда найдется
Позитивное Решение. Иногда стоит только подождать...**

Шутки ради



Общий вывод или end credits

*«Три заповеди хорового искусства:
Смотри вперед с надеждой.
Назад – с благодарностью.
На своих певцов – с любовью».*

Георгий Струве

Замечательный музыкант, естественный кумир авторов и многих поколений Георгий Александрович Струве любил приводить в беседах и мастер-классах одно емкое высказывание Святого Иоанна Златоуста, многократно проверенное им самим на практике. Георгий Александрович уверял, что эта формула поистине универсальна – она пребывает вне религиозных конфессий, вне наций и вне различий в учениях:

Случилось хорошее – благословляй Бога,
И хорошее останется.
Случилось плохое – благословляй Бога,
И плохое прекратится.

СЛАВА БОГУ ЗА ВСЕ!

Авторы выражают глубокую признательность своим женам – Елене Таракановой и Александре Федоровой за поддержку, помощь, понимание, долготерпение и за то, что за время написания этой книги не уволили нас с должности мужей 😊.

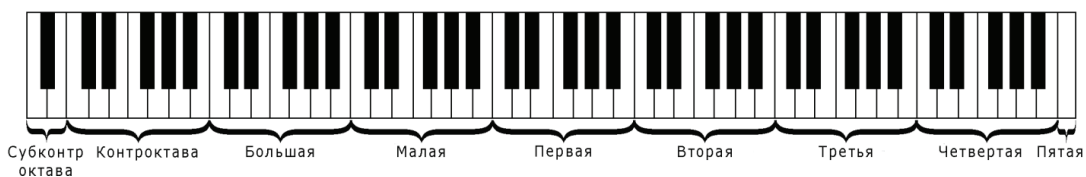
А также ректорату (за то, что поверил в нас), студентам и преподавателям Одесской государственной Консерватории им. А.В. Неждановой (это в прошлом, ныне – Одеська національна музична академія), Сергею Владимировичу Строкину (ныне – монаху Киприану), ректору Академии хорового искусства Николаю Николаевичу Азарову, регенту-легенде Евгению Кустовскому, Игорю Матюхову, Ирине Рогановой, дирижеру Московского Синодального Алексею Пузакову, маэстро Роберту Шоу, маэстро, руководителю хора «Осанна» Тамаре Закутской, руководителю хора МГУ Мирзе Аскерову, руководителю хор СпбГУ Эдуарду Кротману, легендарной Татьяне Арамовне Ждановой, профессору Борису Ивановичу Куликову, хормейстеру и педагогу-ученому, дирижеру Сергею Кондрашеву, композитору Валерию Юрьевичу Калистратову, Наталье Андреевне Бабич, Ольге Юрьевне Мозговой, Валерию Анатольевичу Есакову, Валерию Владимировичу Минаеву, Екатерине Стахеевой (нашей зажигательной Стахе), **Известному Хоровому Дирижеру**, Мите и Алёне Петраш, примадонне Марии Гулегиной (нашей обожаемой Мусе, Марише...), игумену Никодиму (Луневу), писателям – нашим учителям Владиславу Крапивину, Юрию Полякову, Михаилу Веллеру и несравненной Дине Рубиной – за дружбу, любовь, понимание и правильно заданные векторы...

БОЛЬШАЯ ШПАРГАЛКА ПО УСПЕХУ

(все шпаргалки в одном месте)

Определение хора:

Хором называется коллектив певцов (не менее 12-16 человек; женский, мужской, детский или смешанный), организованных руководителем для совместного исполнения хоровых сочинений, в звучности которого есть строго уравновешенный ансамбль, точно выверенный строй и художественные, отчетливо выработанные нюансы.



Разновидности ансамблей

Частный ансамбль	ансамбль отдельной хоровой партии
Половинный ансамбль	ансамбль однородных хоровых групп (например, теноров и басов)
Неполный ансамбль	ансамбль разнородных хоровых групп (например, альтов и басов)
Полный или общий ансамбль	ансамбль всего и сразу

Сводная таблица диапазонов и переходных нот в хоровых партиях

ПАРТИЯ В ХОРЕ	ПОЛНЫЙ ДИАПАЗОН	СРЕДНИЙ РАБОЧИЙ ДИАПАЗОН	ПЕРЕХОДНЫЕ НОТЫ
Сопрано	СИ малой окт. – ДО 3-й окт.	ДО 1-й окт.– ЛЯ 2-й окт.	МИ-бемоль – ФА-диез 1-й и 2-й окт.
Альты	РЕ малой окт.– ФА 2-й окт.	ФА малой окт.– МИ 2-й окт.	МИ-бемоль – ФА-диез 1-й окт. и ДО – МИ-бемоль 2-й окт.
Тенора	ДО малой окт. – СИ 2-й окт.	РЕ малой окт. – ЛЯ 1-й окт.	МИ-бемоль – ФА-диез 1-й окт.
Басы	ДО большой окт. – ФА 1-й окт.	РЕ большой окт. – РЕ 1-й окт.	СИ-бемоль малой окт. – ДО-диез 1-й окт.



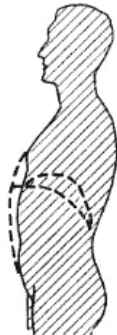
ТИП СТРОЯ	СИНОНИМ	СУТЬ
Мелодический	Горизонтальный	Строй отдельно взятой хоровой партии
Гармонический	Вертикальный или, как его еще называют, общехоровой	Связывается из общих унисонов – каждый звук хоровой партии несет определенную нагрузку в звучащем аккорде

Для замедления	ritenuto – сдерживая ritardando – запаздывая allargando – расширяя rallentando – замедляя
Для ускорения	accelerando – ускоряя animando – воодушевляя stringendo – ускоряя stretto – сжато, сжимая
Для возвращения в первоначальный темп	a tempo – в темпе tempo primo – первоначальный темп tempo I° – первоначальный темп l'istesso tempo – тот же темп

ПОНЯТИЕ	ОПРЕДЕЛЯЕТСЯ	БЫВАЕТ
ТИП ХОРА	Составом хоровых партий	Однородный (женский, мужской, детский, хор кастратов...) или смешанный
ВИД ХОРА	Количественным составом голосов хора	Одноголосный (например, Григорианский хорал – вспомним группу «Энигма»), двухголосный, трехголосный, четырехголосный... Далее – сколько получится, всякое бывает. Может относиться как к певческому коллективу, так и к... конкретной хоровой партитуре.

ХОР МОЖЕТ БЫТЬ	ТО ЕСТЬ
Однородным	Мужским, женским, детским – четвертого не дано, если конечно не смешивать вместе женщин и детей, но они все равно поют практически в одной тесситуре
Смешанным	Представлены все голоса – мужские, женские, если надо – детские. Четвертого опять же не дано

Разновидности певческого дыхания

ДЫХАНИЕ БЫВАЕТ	ТО ЕСТЬ	КАК ЭТО
КОСТАЛЬНОЕ	ключичное, верхне-грудное, грудное	Активно работают мышцы верхнего отдела грудной клетки, плечевого пояса, шеи. Дыхание поверхностное, мышцы шеи напряжены, движения гортани ограничены и потому затруднено голосообразование.
ГРУДНОЕ	 <p>Пришло к нам из старо-итальянской вокальной школы (до начала XIX-го века)</p>	Активно работают мышцы грудной клетки, особенно ее верхнего отдела, диафрагма малоподвижна, живот при вдохе втянут. Петь таким дыханием конечно можно, но лучше не рисковать.
АБДОМИНАЛЬНОЕ	 <p>брюшное, диафрагматическое</p>	Активно сокращаются диафрагма и мышцы брюшной полости (в частности, видимые мышцы брюшной стенки), при относительном покое стенок грудной клетки
КОСТО-АБДОМИНАЛЬНОЕ	 <p>смешанное, грудно-брюшное</p>	Активны мышцы грудной и брюшной полостей, а также диафрагма. Считается оптимальным вариантом

НИЖНЕРЕБЕРНО- ДИАФРАГМАТИ- ЧЕСКОЕ	 <p style="text-align: center;">Смешанное</p>	<p>Высоко поднимаются и расширяются при вдохе нижние ребра, а остальная часть грудной клетки почти неподвижна, активна диафрагма и мышцы брюшной полости. Хорошо ощущаются движения передней стенки живота.</p>
--	--	---

Разновидности певческой атаки

Твердая атака	<p>Голосовые связки плотно смыкаются до начала вдоха. Люди понимающие выделяют крайне утрированную твердую атаку, так называемую «каркающую», с сильным жестким призвуком, возникающим от резкого, судорожного захлопывания голосовой щели. Эта атака встречается у необученных певцов, вредна для голосовых связок и потому совершенно непригодна для голосообразования</p>
Мягкая атака	<p>Момент смыкания голосовых связок почти совпадает с началом выдоха. Выдох немного опережает неплотное закрытие голосовых связок. Закрытие связок совпадает с моментом начала звучания, поэтому призвуков не возникает. Мягкая атака может быть различной в зависимости от степени смыкания (сближения) голосовых связок. В отдельных случаях, при более плотном смыкании она может приближаться к твердой атаке.</p>
Придыхательная атака	<p>Смыкание голосовых связок значительно отстает от начала выдоха. Поэтому звуку предшествует шум выдыхаемого воздуха (придыхание). Пение при такой атаке часто сопровождается сильным призвуком, так как смыкание голосовых связок в этом случае имеет наименьшую степень и происходит утечка воздуха. Придыхательная атака рассматривается самостоятельно и как крайняя разновидность мягкой атаки.</p>

Твердая атака	голосовые связки плотно смыкаются, помогают образованию грудного регистра;
Мягкая атака	плотного закрытия голосовой щели не происходит, благодаря чему создаются условия для образования головного и смешанного регистров.

Классификация гласных звуков

Основные гласные	и, ы, э, а, о, у
Йотированные гласные	е, е, я, ю
Звонкие гласные	Е, И, Э

Классификация согласных звуков

СОГЛАСНЫЕ ПО ОРГАНАМ			СОГЛАСНЫЕ ПО МЕСТУ ОБРАЗОВАНИЯ В РОТОВОЙ ПОЛОСТИ		
Губные	Язычные	Небные	Заднего Уклада	Среднего уклада	Переднего уклада
б, м, п	д, л, р, т, ц, ч	м, н	к, г	х, ш, р	все остальные

Интонирование звуков натуральной мажорной гаммы

СТУПЕНЬ	ДВИЖЕНИЕ ВВЕРХ	ДВИЖЕНИЕ ВНИЗ
I ступень	интонируется устойчиво	интонируется с тенденцией к повышению
II ступень	интонируется высоко	интонируется низко
III ступень	интонируется низко	интонируется высоко
IV ступень	интонируется с тенденцией к понижению	интонируется низко
V ступень	чисто, с тенденцией к повышению	чисто, устойчиво
VI ступень	интонируется высоко	интонируется низко
VII ступень	интонируется высоко	интонируется высоко
VIII (I) ступень	интонируется устойчиво	интонируется устойчиво

Интонирование звуков натуральной минорной гаммы

СТУПЕНЬ	ВОСХОДЯЩЕЕ ДВИЖЕНИЕ	НИСХОДЯЩЕЕ ДВИЖЕНИЕ
I ступень	должна интонироваться высоко, она неустойчива сама по себе, слышится как VI ступень мажора	интонируется ровно, устойчиво
II ступень	интонируется высоко	интонируется высоко
III ступень	интонируется низко	интонируется низко
IV ступень	интонируется высоко	интонируется низко
V ступень	интонируется высоко	интонируется высоко
VI ступень	интонируется низко	интонируется низко
VII ступень	интонируется низко	интонируется низко
VIII (I) ступень	интонируется высоко	интонируется устойчиво

ИНТЕРВАЛЫ	ИНТонируются
Чистые	Устойчиво
Большие	Широко
Малые	Узко

ТИП ПОЛУТОНА	ВОСХОДЯЩЕЕ ДВИЖЕНИЕ	НИСХОДЯЩЕЕ ДВИЖЕНИЕ
Диатонический полутон (МИ-ФА или СИ-ДО)	интонируются низко	интонируются высоко
Хроматический полутон (ДО-ДО-диез)	интонируются широко	интонируются низко

Классификация темпов

ГРУППА	ТЕМП	ПЕРЕВОД
	Largo	Широко, протяжно
I группа (очень медленные движения) М.М. от 40 до 54-54	Adagio	Умеренно медленно (промежуточный темп между медленным и умеренным)
	Lento	Медленно
	Grave	Серьезно, тяжело, тягуче
	Andante	Шагом, не спеша
II группа (медленные движения) М.М. от 56 до 86-88	Andantino	Более скоро, чем andante
	Comodo	Удобно
	Tranquillo	Спокойно, безмятежно
	Moderato	Умеренно, нескоро
III группа (умеренно-скорые движения) М.М. от 88 до 130-132	Allegretto	Оживленно (фактически это промежуточный вариант между умеренным и скорым)
	Allegro moderato	Умеренно оживленно («весело, но сдержанно»)
	Allegro ma non troppo	Оживленно, но не слишком
	Allegro con brio	Скоро, весело и с блеском
IV группа	Allegro con moto	Скоро, весело и подвижно

(скорые движения) разновидности allegro с симпатичными добавочными обозначениями М.М. от 132 до 144	Allegro agitato	Скоро, беспокойно
	Allegro apassionato	Скоро, возбужденно
	Allegro maestoso	Скоро, величественно
	Allegro assai	Очень живо
V группа (быстрые движения)	Allegro vivo	Весьма оживленно
М.М. от 144 до 208	Vivace	Живенько так...
	Vivo	Живо, очень скоро
	Presto	Очень быстро

Разновидности фермат

Снимаемые ферматы	Как правило, они размещаются в конце произведения или в конце относительно законченного построения, например части. После остановки на фермате, вам, как дирижеру, нужно выполнить подготовительный жест и показать хору такое «снятие», которое должно недвусмысленно перейти в «дыхание» для начала новой фразы, а затем деликатной «точкой» отметить начало этой новой фразы.
Неснимаемые ферматы	Размещаются над наиболее значимым слогом, в кульминационном моменте: подержали немного и пошли дальше, не прерывая движения мысли. Для этого после остановки вам необходимо показать хору ненавязчивый подготовительный жест и продолжить дирижирование. Кстати, окончание неснимаемой ферматы вполне может не совпасть с началом следующей метрической доли – это совершенно естественно и нормально
Ферматы над паузой или тактовой чертой	Остановились, сняли и – все! Подождали – пошли дальше. Никаких дополнительных навыков эти ферматы не требуют.

Советы мастеров хора

Тренировка певческого дыхания может происходить следующим образом: сначала сжимаются мышцы ягодиц, при этом движении невольно подтягивается низ живота, затем берётся короткий вдох носом, потом через нос или через рот воздух медленно выдыхается с мысленным счётом, потом наступает небольшая пауза, во время которой мышцы отдыхают.

Для этого разработано вот такое упражнение, которое можно выполнять самому.

Встать прямо, ноги на ширине плеч. Крепко сжать мышцы ягодиц, затем быстро и легко вдохнуть носом. После чего, фиксируя внимание на губах, выдыхать воздух через узкое отверстие между губами и мысленно считать до 10, 12, 15, и т.д. Одна рука лежит на брюшной полости, другая - на ребрах. Руки отмечают при вдохе расширение нижней и средней части грудной клетки и легкое выпячивание живота вперед. Это сохраняется почти до конца выдоха, так как брюшной пресс, постепенно и мягко надавливая на опустившийся при вдохе купол диафрагмы, подталкивает его вверх, и воздух ровной струей выходит через отверстие между губами.

Живот и грудная клетка опускаются постепенно. Регулятором служат нижнебрюшные мышцы.

Список использованной и рекомендованной литературы (включая Интернет-источники)

- Анисимов А., «Дирижер-хормейстер», Л., Музыка, 1976
Баранов Б., «Курс хороведения», М., ПОП Музфонда, 1991
Гарднер И., «Богослужбное пение Русской Православной Церкви» /Сущность. Система. История/ МДА, Сергиев Посад, 1998
Дмитревский Г., «Хороведение и управление хором», М., Музгиз, 1957
Егоров А., «Очерки по методике преподавания хоровых дисциплин», Л., Музгиз, 1958
Есаков В., «Мегаполис и его культура», М., Альфа-М, 2008
Исупова Л. «Мастер-класс». Записки концертмейстера балета, М., АСТ, 2013
Кастальский А., «Особенности русской музыкальной системы». М., 1923
Краснощеков В. «Вопросы хороведения». М., Музыка, 1969.
Малкова А., «Моя профессия – репетитор», книга для репетиторов, родителей, школьников. М., «Граница», 2010 г.
Мартынов В., «Пение, игра и молитва в русской богослужбно-певческой системе», Москва. «Филология», 1997
Матвеев Н., «Хоровое пение», изд. Братства во имя св. кн. Александра Невского, 1998
Менабени А., «Методика обучения сольному пению», М., Просвещение, 1987
Морозов В., «Вокальный слух и голос», Л., 1965
Прот. Борис Николаев, «Знаменный распев и крюковая нотация как основа русского православного церковного пения», М., Научная книга, 1995
Рубина Д., «Синдикат», М., Эксмо, 2008
Рубина Д., «Окна», М., Эксмо, 2012
Рубина Д., «Выпивать и закусывать», Аудио, М., Издательский дом СОЮЗ, 2008
Самарин В., «Хороведение», М., Музыка-Москва, 2012
Соколов В., «Работа с хором», М.
Стругацкие А. и Б., «Понедельник начинается в субботу», М.
Тараканов Б. и Федоров А., «Колесо в заброшенном парке», М., Изд. РГБ «Пашков дом»
Чесноков П., «Хор и управление им», 3-е изд., М., Государственное музыкальное издательство, 1961
Шамина А., «Работа с самодеятельным хоровым коллективом», М., Музыка, 1981
Журнал «Православная Жизнь», 1962 и последующие годы
Сайт horovedenie.ru
Сайт capella-spb.ru
Сайт choir.msu.ru
Сайт спонсор-агентства www.compred.com
Сайт Shkolazhizni.ru
Сайт 7not.ru
Сайт Kliros.ru
Сайт Kliros.com
Сайт Corpuscul.net
Сайт www.forumklassika.ru

Содержание

Книга, которую ждали	5
От авторов	7
ХОРОВОВЕДЕНИЕ. Наука и жизнь	12
Великий Чесноков и его Книга	12
О том, как поссорился Павел Григорьевич с Николаем Михайловичем	13
ВЗГЛЯД ИЗ БУДУЩЕГО, или «Откуда есть пошло...»	16
Россия. Пение как точка опоры, перевернувшая мир	19
Первый Крестьянский концертный хор	19
Клирос как двигатель хорового прогресса	20
Больше голосов – хороших и разных!	21
Хор патриарших певчих дьяков. Традиции и инновации	22
Альтернативная история хоровой музыки в России	26
Первый государственный профессиональный хор	26
Дмитрий Бортнянский как зеркало русской конкуренции	28
Придворная певческая капелла. Свой дом	30
Капелла. Далее – везде	32
Частные хоры как новое направление	35
Хоры графские	35
Хоры княжеские	38
Мода на хор, или От слова «Любовь»	38
Подмосковные Мытищи как родина новой Капеллы	42
Москва рабочая	42
Москва. Поющий университет	43
Москва. Поющая площадь	46
Хор Народного университета Шанявского	49
Во славу Божию	53
Рожденные революцией?	54
Профессиональные хоры СССР. Не все, конечно. Некоторые	57
Радио-телевидение	57
Армия в искусстве, или «Где песня, там и пляска»	58
Ансамбль песни и пляски. Новая альтернатива	60
Поющая – значит сильная!	61
Хор как символ государства	61
Имени Юрлова	63
Подростки «Соколята»	64
Камерные хоры. Американская диверсия?	65
Под знаком Струве, или «Обучение музыке – через хор!»	67
Церковные хоры – в авангарде культуры!	70
Любительские хоры вчера, сегодня, далее – всегда!	71

История ВХО	72
Кадры решают всё!	73
Легенды, но не мифы! Новая волна.	74
Не только учеба!	82
ТЕХНОЛОГИЯ ЖАНРА	84
ФОРМУЛА ХОРА	84
ПУТЕВОДИТЕЛЬ ПО ХОРУ	87
Что такое ансамбль?	88
Формы ансамбля	88
Ансамбль и его зависимости от фактурного изложения партитуры	88
Ансамбль и его зависимость от тесситурных условий	88
Ансамбль и его зависимость от фактуры произведения	93
Так как же достичь ансамбля?	98
Что такое строй?	99
Строй и плотность звука	101
Динамика, или «Те самые нюансы»	101
О тройственном союзе и любовном треугольнике динамики, темпа и ритма	103
Какими бывают хоры	106
Вид или тип?	106
Как устроены хоровые партии	107
Академический или народный?	108
А что, если?	109
Состав хора	110
Голоса в хоре	112
Легенда о диапазоне	112
Регистровое строение голоса	113
Женские голоса	114
Мужские голоса	116
Немного о вокально-технической культуре хора	117
«ЧЕМ ПЕТЬ?» или Краткое слово о голосовом аппарате	118
Источник звука	118
Резонаторы или то, что... Впрочем, читаем дальше	119

СЕРЬЕЗНО О СЕРЬЕЗНОМ	121
Дыхание.....	121
Опора как гарант вокальной устойчивости	124
Работа над дыханием.....	134
Методическая копилка (Упражнения для развития дыхания.....	134
Цепное дыхание как один из признаков высшего пилотажа.....	136
«Разморозка и разогрев» или Распевания: Кому они нужны?.....	137
Звукообразование	141
Атака.....	142
Дикция, артикуляция и биомеханика	143
Гласные?	148
Согласные!.....	152
Работа над дикцией	154
Звуковедение	157
Артикуляция или «Разделяй и властвуй!»	158
Цезурность – не от цензуры.....	160
Штрихи – не только к портрету	161
Работа над интонированием	161
Алхимия строя	164
Недостатки строя и как с ними бороться.....	168
Никаких «без ансамбля!»	170
Проблемы и решения (советы мастеров хора)	176
Экономика жеста	180
Работа над темпом.....	181
Странный термин Акцентуация	188
Фермата, как разновидность остановки	189
ХОРОВАЯ ПАРТИТУРА или «Из-за чего, собственно?..».....	190
Общий анализ хоровой партитуры	190
Анализ и синтез.....	191
Вокально-хоровой анализ	192
Исполнительский анализ.....	192
«Адаптогенность и интенсивность роста»	192
РАЗУЧИВАНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ С ХОРОМ.....	197
СЕТКА ИЛИ АВОСЬКА? (нечто о дирижерских схемах).....	200

Театр мимики жестов.....	200
КАК РАССТАВИТЬ ХОР?	206
«ДАЛ ВЕРНЫЙ ТОН НАШ КАМЕРТОН...» (Камертон как атрибут жизни хорового дирижера).....	209
О ХОРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ – С ЛЮБОВЬЮ.....	214
«Не сгинь в Пуччини!» Или не все музыка, что звучит (национальные особенности репертуарной политики)	214
КОНСТРУКТОР ХОРА	220
Методология помощи окружающей действительности	222
«Какого хора?!» Или – любительский или профессиональный?	222
Хор при...	224
Помощь вузам в обретении именно вашего хорового коллектива.....	224
Формирование личного состава.....	227
Интернет-сайт хора	227
Размещение информации в Интернете.....	228
СМИ и расклейки	229
Походы на объекты	230
«Слава Богу, ты пришел!»	230
Искусственный отбор или Проверка данных	232
Трудности начала пути	233
Вперед и с песней?	234
Возрастные особенности.....	236
Тайна имени. Или как назвать хор	236
Праздники и радости	237
Прикладная конфликтология или «Хамству – бой!»	238
Хор – территория диалога	243
«Единство» или «Путешествие»?.....	245
Право на ошибку. Точнее – его отсутствие...	246
ТЕРРИТОРИЯ ХОРА.....	247
Жизненное пространство и материальная база.....	247
Помещения для общехоровых и разводных репетиций	248
Размер имеет значение	248
Комфорт как поддержка качества	248
«Звуки Му...»	248
Эргономика хора	249

Нотная библиотека	250
Дополнительные элементы материальной базы.....	251
Станки – не только для завода	251
Планирование и прогнозирование	253
Плоды просвещения, или Хор в действии	254
«Мы сами композиторы!..». Или как не бояться самому писать хоровую музыку.....	254
Прожиточный минимум хорового композитора	257
«Тоника с тоником»	258
В тесноте, да не в обиде.....	261
Экстремальные скачки	264
«Секс-аккорд».....	266
Кадансовый и проходящий.....	267
Три семерки	268
Умные диссонансы	271
«Нонатехнологии» в композиции	275
Совершенство мастерство	277
Маленькие секреты переложений и адаптаций.....	283
Переосмысленная классика или «Внедрение хора в оперные арии»	287
Несколько слов о работе напильником	290
Юмор в музыке	291
Нарушаем правила!	292
Обо всем понемногу	297
ЗАКРЕПЛЕНИЕ ЭФФЕКТА	300
Репетиционная работа	300
О концертах. А если точнее: как войти в концертную жизнь и рассказать о ней	303
Некоторые секреты мотивации	309
Райдер хор.....	310
Шедевры профессиональной психологии или Эффект Полянского	312
ФЕСТИВАЛИ, КОНКУРСЫ, АССАМБЛЕИ, ФОРУМЫ И ХОРОВЫЕ КОНГРЕССЫ.....	312
Как самому организовать хоровой фестиваль, конгресс или ассамблею	314
Туристические гастроли. Немного прикладной логистики.....	317
На чем хору ехать?.....	318
Где хору жить?	319
Чем хору питаться?	319
Где хору выступить?	320
Как самим организовать зарубежные гастроли	320
Шенгенная инженерия	320
Хоровой лагерь нового поколения	326
Специфические особенности хоровых выездов	327

УДЕРЖАНИЕ ВНИМАНИЯ И ИНТЕРЕСА	328
Ваш певец посещает параллельно другой хор. Что делать?	328
КРЕАТИВНАЯ ЭКОНОМИКА. Или Экономика и менеджмент хорового искусства.....	330
А как у них?	331
Менеджер хорового коллектива	332
И снова – а как у них?.....	333
Фандрайзинг или поиск и разработка источников финансирования	335
Грамотная формулировка проекта	340
Письмо с просьбой о финансировании или Стартовое спонсорское письмо с приложением (блиц-описанием).....	342
Переговоры со спонсором	347
Особенности спонсорских переговоров	349
Механизм передачи средств	353
Финансовая отчетность о целевом использовании средств	353
Благодарности	354
Краткая блиц-инструкция для понимания того, что нет ничего не возможного	354
Десять золотых правил в завершение темы	358
Деньги хора	360
ДИРИЖЕР И ВСЕЛЕННАЯ (заметки на полях партитур)	362
Соционика хорового дела.....	362
Вселенная дирижера	362
Дирижер и любимое дело	363
Дирижер и талант	364
Дирижер и знания	365
Дирижер и харизма (в нашем случае – ХОРизма)	368
Дирижер и страх	369
Дирижер и дисциплина	372
Дирижер, похвала и любовь	372
Дирижер и Удача	374
Дирижер и триумф	378
Дирижер и «сбыча мечт»	379
Дирижер и отношение к успеху	379
Дирижер и критика	380
Дирижер и неудачи	382
Дирижер и ошибки (универсальный решатель проблем).....	386
Дирижер и благодарность	387
Обмен опытом	388
Советы дирижерам маэстро Роберта Шоу	388
Девять дирижерских советов из разных стран	390
Три заключительных совета от авторов	392
ОБЩИЙ ВЫВОД ИЛИ END CREDITS.....	393
БОЛЬШАЯ ШПАРГАЛКА ПО УСПЕХУ (все шпаргалки в одном месте).....	394
Список использованной и рекомендованной литературы (включая Интернет-источники).....	401

Т19 Тараканов Б.И., Федоров А.В.
«Хор вам в помощь!», или Занимательное хороведение: [Учебное пособие нового поколения по теории и практике хорового дела]: Как в наше время создать хор и не сойти с ума. – М.: РГГУ. 2017. – ??? с.
ISBN 978-5-7281-1899-2

Для кого эта книга? Для тех, кому надоели серьезные пособия по хороведению, написанные трудно читаемым языком.

Авторы, непринужденно и с юмором раскрывая секреты собственного успеха состоявшихся и востребованных дирижеров-хоровиков, предлагают вам увлекательное путешествие в мир хорового дела.

Книга приятно впечатляет тщательно подобранными остроумными примерами, успешно сочетая полноту охвата материала с легкостью изложения. С ее помощью можно узнать много интересного и дельного о работе с современным любительским хором, при этом не погружаясь в мир заумных фраз и наводящей ужас терминологии.

Издание адресовано всем интересующимся хоровым искусством и будет особенно полезно изучающим работу с хором на начальном этапе.

УДК 5527
ББК 85,31

Борис Тараканов и Антон Федоров

«ХОР ВАМ В ПОМОЩЬ!»,

или

Занимательное хороведение

Как в наше время создать хор
и не сойти с ума

Редакторы: *Марина Вашукова*
при участии *Александры Федоровой и Никиты Кротова*
(МГУ Печати им. Ивана Федорова)
Корректор: *Евгений Власов*
Верстка и дизайн текста: *Дмитрий и Елена Петраш*
Оформление и художественный дизайн: *Владимир Гусев*

Подписано в печать 14.09.2017 г.

Формат 60×90^{1/8}.

Уч.-изд. л. ?? Усл. печ. л. ??,?.

Тираж 300 экз. Заказ № 119

Издательский центр
Российского государственного
гуманитарного университета
125993, Москва, Миусская пл., 6
Тел. 8-499-973-42-06