

П. Г. ЧЕШОКОВ

# ХОР

## И УПРАВЛЕНИЕ ИМ



УДК 784  
ББК 85.314

12 +

**Ч 51** **Чесноков П. Г.** Хор и управление им : учебное пособие / П. Г. Чесноков. — 9-е изд., стер. — Санкт-Петербург : Лань : ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2023. — 200 с. : ноты. — Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-507-46153-0 (Изд-во «Лань»)  
ISBN 978-5-4495-2380-8 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)  
ISMN 979-0-66005-044-6 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

П. Г. Чесноков — один из крупнейших мастеров русской хоровой культуры, способствовавший своей разносторонней музыкальной деятельностью поднятию ее на новый, высочайший уровень. Настоящий труд посвящен хору без инструментального сопровождения — а cappella.

Книга разделяется на две части: хороведение и хороуправление. Первая часть решает три главных вопроса: что такое хор, каковы элементы хоровой звучности и каковы способы выявления и выработки этих элементов. Задача второй части — определить практические приемы управления хором.

Пособие предназначено для студентов музыкальных учебных заведений, изучающих хоровые дисциплины, а также педагогам и хоровым дирижерам.

УДК 784  
ББК 85.314

**Ч 51** **Chesnokov P. G.** Choir and choral conducting : textbook / P. G. Chesnokov. — 9<sup>th</sup> edition, ster. — Saint-Petersburg : Lan : THE PLANET OF MUSIC, 2023. — 200 pages : notes. — Text : direct.

P. G. Chesnokov is one of the most outstanding masters of Russian choral arts, that raised to a higher level due to his versatile musical activities. The textbook is dedicated to the choirs without instrumental accompaniment — a cappella.

The book divided into two parts. The first part describes the structure of the choir, elements of choral sonority and guidelines for developing and cultivating these elements. The second part presents choir conducting techniques.

The textbook is intended for students of musical institutions, studying choral music, and also for teachers and choir conductors.

Обложка  
А. Ю. ЛАПШИН

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2023  
© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,  
художественное оформление, 2023

## Глава первая

# ЧТО ТАКОЕ ХОР

Что такое хор, и что не является хором, а лишь собранием поющих; что является хоровой звучностью, а что только звучанием человеческих голосов; почему один хор поет хорошо, а другой хуже; что нездорово и требует лечения в хоре, поющем плохо?

Без разрешения этих вопросов нельзя точно указать хоровому дирижеру практический путь его работы. Их разрешение вводит нас в область хороведения.

Хорошую, здоровую хоровую звучность создают три главнейших элемента. Установить, каковы эти элементы, можно путем всестороннего исследования хоровой звучности отлично поющего хора.

Попытаемся представить себе звучание такого хора: тихие, но широкие и полнозвучные аккорды, как волны, плавно катятся на нас; нас чарует ровная, полноценная звучность и удивительное слияние всех голосов в едином аккорде; мы не слышим в этой объединенной звучности не только отдельных певцов, но и отдельных партий хора, все слилось и уравновесилось, чтобы образовать прекрасную звучность аккорда. Поражает цельность, монолитность этой звучности: хор с его многочисленными певцами представляется нам как бы единым живым организмом.

Аккорды-волны начинают расти, расширяться и, наконец, достигают огромной мощи. В этом труднейшем процессе расширения, нарастания звука, в этой мощи хорового *forte* сохраняется все та же слитность, цельность, и в то же время ощущается такая легкость, как будто хор вовсе не затрачивает сил на это расширение звука, на это звучное, мощное *forte*.

Попробуем войти в самую гущу хора и зададимся целью расчленить эту прекрасную звучность на ее составные элементы. Для начала понаблюдаем хотя бы альтовую партию.

Что видим и слышим мы в ней? Видим мы прежде всего сосредоточенное внимание певцов к своей партии, подмечаем стремление каждого отдельного певца слиться со своей партией как силой своего голоса, так и тембром (окраской) звука. Результат такого сосредоточенного внимания, такого стремления мы слышим: все альты, взаимно уравновесившись силой и слившись тембрами, образовали хоровую партию, т. е. не случайное сочетание голосовых напряжений различных окрасок, а как бы один сильный и могучий, то мягкий и нежный, то твердый и упругий хоровой голос с характерной однородно типичной окраской, свойственной данной партии.

Эта уравновешенность в стиле и слитность в окраске и есть основа первого элемента хоровой звучности — частного ансамбля.

Ансамбль (*ensemble*) — французское слово. В переводе означает — сразу, вместе, слитно и, что главное, уравновешенно, — главное потому, что можно петь всем сразу, вместе и даже слитно, но если не будет уравновешенности в силе, то не получится и того, что следует называть частным ансамблем. («Частным» мы называем этот ансамбль потому, что он принадлежит отдельной хоровой партии — части хора.)

Основу первого элемента хоровой звучности — частный ансамбль — мы обнаружим в любой партии отлично поющего хора. Вот почему, воспринимая общую хоровую звучность, мы не слышали отдельных певцов.

Если мы выйдем из круга какой-либо одной партии и посмотрим со стороны на ее отношение к хору (как части к целому), то мы подметим стремление уже целой партии, объединенной частным ансамблем, уравниваться в силе звука с другими партиями хора. Это стремление создает равномерное, уравновешенное звучание всех хоровых партий.

В результате достигается общий ансамбль хора, что и составляет полный первый элемент хоровой звучности. Он и обуславливал ту цельность и слитность всех партий, которую мы наблюдали, слушая общую хоровую звучность.

Если мы поместимся в центре хора, то ощутим множество едва уловимых устремлений — нитей, крепко связывающих между собой все партии. Мы подметим, как по этим нитям бежит от певца к певцу и от партии к партии стремление вывернуть свой звук, поставить в общем аккорде свой звук и звук своей партии на совершенно точную высоту по отношению к звукам соседей по партии и к звукам других партий. Наблюдая это, мы увидим, как отдельный певец и каждая партия стремятся, давая звук, опираться и на своего соседа, на свою партию, и на все остальные партии хора, чтобы выверять и с точностью ставить свой звук в аккорде и в смысле высоты. Каждый певец, каждая партия, чутко прислушиваясь к своим соседям и к другим партиям, строят свой звук по отношению к их звукам совершенно правильно и точно. Каждый певец и каждая партия стараются слышать весь хоровой аккорд, тогда ухо отдельного певца и, скажем, коллективное ухо каждой партии подсказывает им точное положение их звуков в аккорде. Это дает точно выверенный стройный аккорд. В результате возникает хоровой строй, строй хора — второй элемент хоровой звучности.

Этот второй элемент — строй — и был источником той гармоничности и красоты, которую мы наблюдали, когда слушали общую хоровую звучность. Легкость же в напряжении и звучность в мощном *forte* («как будто хор вовсе не затрачивает сил») обусловлены были соединением ансамбля со строем. Запомним поэтому, что только тот аккорд отлично звучит, который уравновешен и выстроен, и чем уравновешеннее и стройнее аккорд, тем больше в нем легкости и звучности. Поэтому чем большей мощности и легкости надо достигнуть в звучности, тем строже надо уравновесить и точнее выстроить аккорд. Уравновешенный и выстроенный аккорд приобретает летучесть: далее на нежнейшем *pp* он полетит и будет звучать в самых отдаленных углах любого обширного помещения. Аккорд, лишенный ансамбля и строя, вязнет тут же в хоре и не звучит даже на громогласном *ff*.

Присмотримся к хору еще пристальнее, вслушаемся еще внимательнее и мы подметим еще целую сеть нитей-устремлений иного порядка, чем в ансамбле и строе. Мы увидим и почувствуем, что эти новые нити, исходя от каждого певца и как бы пучками от каждой партии, устремляются к одной точке. Этой центральной руководящей хором точкой является дирижер.

Мы видим, как каждый певец и каждая партия, заботясь об ансамбле и строе, в то же время устремляют внимание на дирижера. Мы отчетливо ощущаем, что каждый певец крепко связан с дирижером; что воля дирижера — его воля; что певец не мыслит издать ни одного звука, не наблюдая дирижера и не находясь с ним в непрерывном общении; что он силен этим общением и этим руководством.

Такое общение и слияние певцов с дирижером устанавливает необычайной чувствительности взаимное понимание: малейшее указание дирижера моментально воспринимается

и исполняется всеми певцами, всеми партиями, все хором; взгляд, выражение лица, внутренние движения художественного чувства дирижера тотчас же находят отражение в сознании и чувствах певцов. Из этого тончайшего взаимного понимания рождается третий элемент хоровой звучности — нюансы, или оттенки.

Итак, проанализировав звучание воображаемого образцового хора, мы установили три главных составных элемента хоровой звучности: ансамбль, строй, нюансы.

Свойства и значение этих трех основных элементов хоровой звучности наглядно можно отобразить такой табличкой:

Элементы	Свойства элементов	Результаты
Ансамбль	Уравновешенность, слитность каждой партии и всех партий	Цельность
Строй	Стройность, выверенность, точность аккорда	Красота
Нюансы	Восприятие и исполнение указаний дирижера	Выразительность

Перечисленные основные элементы хоровой звучности являются непререкаемыми.

Представим себе, что в хоровой звучности отсутствует ансамбль. Это отсутствие уже само по себе испортит хоровую звучность, так как не будет уравновешенности звучания как в каждой партии между составляющими ее певцами, так и в хоре между отдельными партиями. Вместе с тем отсутствие ансамбля плохо отразится и на остальных элементах хоровой звучности — на строе и нюансах: на строе потому, что певцы и партии, не слыша всех товарищей по партии и всех партий хора, не в состоянии будут выстроить аккорд так, как это надо; нюансы же при отсутствии ансамбля не могут быть равномерными, дружными опять-таки потому, что певцы не в состоянии будут соразмерить их, не слыша ни своих соседей по партии, ни всех партий хора.

Из этого ясно, что отсутствие ансамбля разрушает хоровую звучность.

Об отсутствии строя говорить не приходится, так как легко себе представить, какой «красивой» будет звучность, если хор станет петь нестройно, фальшиво.

Казалось бы, если налицо ансамбль и строй, то хорошая хоровая звучность обеспечена и отсутствие нюансов ее не разрушит. На деле это не так. Нюансы придают хоровой звучности необходимую выразительность, отсутствие которой лишает ее жизненности: без нюансов хоровая звучность мертва.

Строй и ансамбль могут быть жизненны и живы только тогда, когда есть нюансы.

Итак, отсутствие ансамбля или строя, или нюансов, или, тем более, всех их вместе разрушает хоровую звучность.

Что касается дикции, темпа, ритма и пр., то эти требования относятся уже к исполнению, к передаче сочинения: без них, вернее, при плохой их выработке хоровая звучность все же сохраняется (подробнее об этом см. в конце гл. V, ч. 1). Исполнение, передачу сочинения не следует смешивать с хоровой звучностью как таковой: при хорошей хоровой звучности может быть антихудожественная, даже безграмотная передача сочинения.

Если у хора с хорошей звучностью плохая дикция, т. е. хор плохо, неясно произносит слова, то несомненно пострадают яркость передачи сочинения, с одной стороны, и художественность впечатления — с другой.

Исполняемое сочинение звучит и цельно, и стройно, и даже выразительно, но в чем его смысл — понять трудно, так как нельзя разобрать слова, которые поет хор. Это, бесспорно, существенный недостаток в смысле художественного впечатления и яркости передачи.

Но страдает ли от этого недостатка хоровая звучность?

Нет. Нет потому, что исполняемое сочинение звучит и цельно, и красиво, и хотя не ярко, но все же выразительно.

Итак, плохая дикция хора с хорошей звучностью портит яркость передачи и художественность впечатления, но не разрушает хоровой звучности как таковой.

Если хороший по звучности хор будет петь неритмично, то у слушателя может возникнуть неудовлетворенность, даже досада. Но хоровая звучность все же не утратится, потому что можно петь неритмично, но уравновешенно, стройно и до некоторой степени выразительно.

Если хороший хор исполняет сочинение в несоответствующем темпе, то можно пожалеть самое сочинение и его автора, но не пенять на хоровую звучность, ибо в неправильном темпе можно петь и при наличии ансамбля, строя и нюансов.

Итак, отсутствие хорошей дикции, точной ритмики и правильного темпа, портя исполнение произведения, не разрушает хоровой звучности.

Ансамбль же, строй и нюансы являются главнейшими и неизменными элементами хоровой звучности как таковой.

Это положение должно быть первоосновой, краеугольным камнем в фундаменте хоровой науки — в хороведении. Исходя из этого основного положения, можно точно определить — что такое хор?

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

Придавая большое значение главнейшим элементам, мы считаем необходимым до подробного их рассмотрения дать элементарные правила для их образования и совершенствования. Правила эти обязательны для каждого хорового певца, и только при соблюдении их он сумеет овладеть элементарной хоровой техникой.

Вот эти необходимые и доступные каждому хоровому певцу правила, за выполнением которых должен постоянно следить дирижер:

1. Всякий поющий в хоре должен чутко вслушиваться в свою партию, чтобы силой своего голоса уравновешиваться в ней и тембром своего звука сливаться с ней. Точное исполнение этого правила дает частный ансамбль.

2. Каждая партия, слившись и уравновесившись в себе, должна чутко вслушиваться во все остальные партии хора, чтобы силой своего звука уравновешиваться в общей хоровой звучности.

Навык в исполнении этого правила даст общий ансамбль.

3. Каждый поющий в хоре, вырабатывая ансамбль партии, должен вслушиваться в нее, чтобы высотой своего звука сливаться с нею в точный унисон.

Исполнение этого правила даст партии частный строй.

4. Каждая партия, объединившись в частном и общем ансамбле и усовершенствовав свой частный строй, должна чутко вслушиваться во все остальные партии и, воспринимая хоровой аккорд в его целом, строить высоту своего звука совершенно правильно и точно по отношению к высоте звука других партий хора.

Точность в исполнении этого правила даст общехоровой строй.

5. Каждый поющий в хоре должен устанавливать непрерывное общение с дирижером, видеть и понимать его указания, точно исполнять их.

Исполнение настоящего правила даст хоровые нюансы. Разумно внушая и постоянно напоминая эти элементарные правила, дирижер будет постепенно, но верно развивать в певцах и чувство ансамбля, и чувство строя, и чувство уравновешенных нюансов. Хор в целом будет, быть может, медленно, но прочно осваивать главнейшие элементы хоровой звучности. Только приобретая их и усовершенствовавшись в них, коллектив поющих будет по справедливости называться хором.

## Глава вторая

# СОСТАВ ХОРА

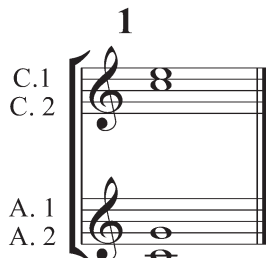
По составу хора наиболее распространенными являются три главных.

1. Хор женских или детских голосов (или тех и других вместе).
2. Хор мужских голосов.
3. Хор смешанных голосов<sup>1</sup>.

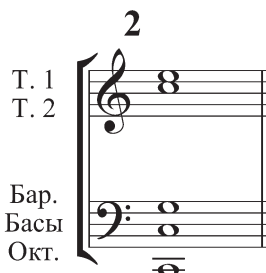
Хор первого типа, состоящий из сопрано и альтов, и хор второго типа, состоящий из теноров и басов, называются однородными хорами. От соединения этих двух однородных хоровых групп (верхней и нижней) получается одна смешанная группа, так что хоры первого и второго типа можно считать за две половины хора третьего типа. Этим отнюдь не отрицается их самостоятельное значение, но обе вместе они образуют наиболее совершенный тип хора — смешанный хор.

Хор первого типа составляют: 1-е сопрано, 2-е сопрано (или меццо-сопрано), 1-е альты и 2-е альты (или контральто).

Если иллюстрировать этот состав простейшим хоровым аккордом, то голоса хора располагаются так:



Хор второго типа составляют 1-е тенора, 2-е тенора, баритоны, басы и октависты. Тот же аккорд для хора этого состава следует расположить так:



<sup>1</sup> Рассматривая вопрос о составах хора, П. Г. Чесноков не дает характеристики художественно-исполнительских возможностей того или иного типа хора.



Соединив однородные хоровые группы 1-го и 2-го типа, мы получим полный смешанный хор, наиболее совершенный тип хора, который должен состоять из девяти партий: 1) 1-е сопрано; 2) 2-е сопрано; 3) 1-е альты; 4) 2-е альты; 5) 1-е тенора; 6) 2-е тенора; 7) баритоны, 8) басы и 9) октависты

Расположение аккорда для полного смешанного хора будет следующим:

3

При сличении диапазонов и регистров хоровых партий мы увидим (подробно в гл. III, ч. I), что полный смешанный хор распадается на четыре группы родственных голосов:

1) 1-е сопрано и 1-е тенора; 2) 2-е сопрано и 2-е тенора; 3) альты и баритоны; 4) басы и октависты.

Графически это можно изобразить так:

4

Вместе с тем по регистрам хор подразделяется (этому подразделению мы придаем особое значение) на три слоя соответственно звучности аккорда (при удвоениях): 1) слой верхних голосов, 2) слой средних голосов и 3) слой нижних голосов, как это видно из таблички и нотного примера.

1. Слой верхних гол. — 1-е сопр + 1-е тен.
2. Слой средних гол. — 2-е сопр + 2-е тен. + эльт. + бэрит.
3. Слой нижних гол. — басы + октависты.

5

Недостаточно хорошая хоровая звучность нередко бывает обусловлена, между прочим, и тем, что эти три слоя голосов звучат в хоре неравномерно, неуравновешенно по силе звука: верхний слой — сильно, нижний — слабее, средний — еще слабее (подробнее об этом мы будем говорить в главе об ансамбле).

\* \* \*

Немаловажное значение имеет вопрос о наименьшем количестве певцов в каждой хоровой партии. Правильное разрешение его даст возможность обосновать дальнейшие выводы.

Если мы возьмем одного певца на партию, то, конечно, хоровой партии не получится, так как один певец — это солист.

Составят ли хоровую партию два певца? Нет, не составят в тот момент, когда один певец будет брать дыхание, другой будет в положении солиста.

Если же мы возьмем на партию трех певцов, то партия составит, когда один из троих будет брать дыхание, то все же поющих остается два. Следовательно, при трех умелых певцах появляется возможность образовать минимальную по составу хоровую партию. Наименьшее количество певцов для каждой хоровой партии — три.

Если мы каждую партию составим из наименьшего количества певцов, то у нас получится:

Сопрано — 3

Альтов — 3

Теноров — 3

Басов — 3

Всего 12 чел.

Следовательно, для образования правильно организованного смешанного хора требуется не менее 12 певцов, распределенных по три на каждую партию. Такой хор мы назовем малым смешанным хором. Малый хор есть в то же время неполный хор<sup>1</sup>, он вынужден ограничиваться, как принято выражаться, «чистым четырехголосием».

Равномерно увеличивая каждую партию малого хора, мы будем приближаться к наименьшему количеству среднего (но уже полного) смешанного хора. Когда количество певцов в каждой партии малого хора удвоится (а в басовой партии — утроится), он превратится в средний смешанный хор с наименьшим количеством певцов, а именно:

---

<sup>1</sup> Обращаем внимание на своеобразное употребление терминов «полный хор» и «неполный хор». Под «неполным» П. Г. Чесноков понимает хор малого состава, «полный» же хор — это такой хор, в котором хоровые партии могут делиться на группы. Это противоречит принятому в настоящее время пониманию вышеприведенных терминов. Под «неполным» понимается хор, в котором отсутствует какая-нибудь хоровая партия, например хор, состоящий из сопрановой, альтовой и теноровой партий. «Полным» же считают хор, в котором налицо все хоровые партии (сопрановая, альтовая, теноровая и басовая), вне зависимости от численного их состава.

1-х сопрано	— 3	} = 6	} = 27
2-х сопрано	— 3		
1-х альтов	— 3	} = 6	
2-х альтов	— 3		
1-х теноров	— 3	} = 6	
2-х теноров	— 3		
Баритонов	— 3	} = 15	
Басов	— 4		
Октавистов	— 2	} = 9	
Всего 27 чел.			

В басовой партии, как видно из таблички, сделана перегруппировка: за счет октавистов прибавлен один певец в басовую партию. Это рекомендуется сделать потому, что басовую партию, как основную, нужно немного усилить. В отношении же октавистов можно допустить отклонение от основного принципа — «наименьшее количество певцов для партии — три», партия октавистов, по существу, не является обособленной партией — эта прекрасная по звуку партия до некоторой степени уже роскошь в хоре (впрочем, почти необходимая). Партию эту следует использовать очень осторожно, не допуская злоупотреблений, иначе красочность ее звучания будет обесценена и даже станет надоедливой.

Средний смешанный хор наименьшего состава (27 человек) может исполнять за очень малыми исключениями почти всю хоровую литературу, так как это хор полный, т. е. составленный из 9 хоровых партий.

Равномерно увеличивая все его партии, мы будем приближаться к наименьшему составу большого смешанного хора. Когда количество певцов среднего смешанного хора удвоится, он превратится в большой смешанный хор с наименьшим количеством певцов:

1-х сопрано	— 3 + 3 = 6	} = 12	} = 30
2-х сопрано	— 3 + 3 = 6		
1-х альтов	— 3 + 3 = 6	} = 12	
2-х альтов	— 3 + 3 = 6		
1-х теноров	— 3 + 3 = 6	} = 12	
2-х теноров	— 3 + 3 = 6		
Баритонов	— 3 + 3 = 6	} = 18	
Басов	— 4 + 4 = 8		
Октавистов	— 2 + 2 = 4	} = 4	
Всего 54 чел.			

Этому мощному хору доступна вся хоровая литература, так как каждая партия его может образовать по четыре правильные группы из трех певцов на каждую.

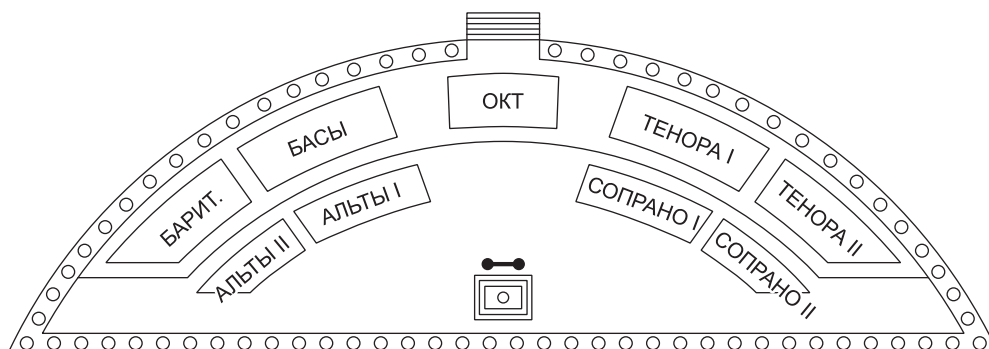
Приведенные вычисления могут показаться несколько отвлеченными. Мы категорически на них не настаиваем, но считаем нужным указать, что они — результат многолетних наблюдений и опыта. Указывая начальное наименьшее число певцов большого

смешанного хора, мы не беремся определить его предельную наибольшую численность, но считаем необходимым оговорить, что существует граница, за которой музыкальная звучность большого хора уже перерастает в шумовую звучность.

Что касается расстановки хора, то вопрос этот трактуется по-разному. Попытаемся все же найти для его разрешения объективные обоснования.

Хор, как выше говорилось, разделяется на четыре группы родственных голосов. Поставим партии первой группы в противоположных концах эстрады. Удобно ли им будет петь? Конечно, нет; они, как имеющие однородные диапазоны и регистры и поющие при удвоениях в октавах, всегда стремятся быть ближе одна к другой. Попробуйте октавистов отставить от басов, и вы услышите ропот первых. «Неудобно, не слышно басов, не на кого опереться». Поэтому родственные партии должны стоять в одной группе. При этом партии, составляющие слой верхних голосов и принимающие на себя большую часть мелодического материала, должны стоять с правой стороны от дирижера. Партии среднего слоя, заполняющие гармоническим материалом пространство между верхним и нижним слоями, размещаются по всему хору. Наконец, партии нижнего слоя, как фундаментальные партии, как основа, на которой покоится вся тяжесть хорового аккорда, должны тяготеть к центру.

Предлагаемая расстановка хора проверена опытом и наблюдениями. Но это не есть что-либо безусловно обязательное, иногда помещение и акустические условия могут потребовать некоторых изменений в расстановке хора<sup>1</sup>.



Рассмотрев различные виды хора и порядок его расстановки, остановимся на некоторых организационных вопросах.

Дирижер хора должен иметь помощников как по музыкально-художественной, так и по организационной части. Помощник дирижера по музыкальной части ведет подготовительную работу с хором и замещает дирижера в случае его отсутствия по каким-либо причинам.

Помощник дирижера по музыкальной части входит в состав хора, участвует во всей работе дирижера, усваивая его требования, чтобы в случаях замены не вносить от себя никаких новых толкований. Двух влияний на хор и разных направлений в работе быть не должно. Само собой разумеется, что помощник дирижера должен иметь соответствующее музыкальное образование.

<sup>1</sup> Для басов и теноров рекомендуется делать на эстраде помост с таким расчетом, чтобы они стояли головой выше сопрано и альтов.

Помощником дирижера по организационной части должен быть староста хора.

Главная задача старосты хора — обеспечить тот порядок и организованность, которая необходима для художественной работы.

В каждой из четырех хоровых партий должен быть, кроме того, староста хоровой партии, который несет за нее ответственность как с организационной, так и с музыкальной стороны. Староста хоровой партии должен быть отличным опытным певцом, достаточно музыкально образованным. Староста хоровой партии — ее представитель, живая связь ее с дирижером. Он должен всесторонне знать каждого певца своей партии. Замечая недостатки певцов своей партии, он может и должен их указывать, добиваясь таким образом совершенствования каждого певца в отдельности и всей партии в целом. Малоопытного, технически слабо подготовленного певца староста должен отдать под руководство опытного певца, который руководит им до тех пор, пока он не приобретет опытности и не усовершенствует технику. Это руководство имеет большое практическое значение. Как бы ни был хорош по своим данным вновь вступивший в хор певец, он встречается с манерой пения, с приемами дирижера, ему еще не знакомыми, а потому сразу ставить его на положение совершенно самостоятельного певца нерационально. Староста хоровой партии является в этом случае незаменимым помощником дирижера. Непременно присутствуя при испытании голоса, слуха, знаний и навыков вновь вступающего в хор певца, староста должен немедленно выделить в своей хоровой партии опытного певца и отдать новичка ему под руководство.

Отсюда ясно, что в хоровую партию можно вновь принимать лишь столько певцов, сколько в ней есть опытных, могущих руководить новичками. При соблюдении такого порядка вновь вступивший не может быть тормозом для своей партии, мешать ей: при первой же ошибке он будет остановлен старшим певцом-руководителем. С течением времени, когда такой новичок постепенно приобретет опытность, усвоит приемы дирижера, научится поддерживать как частный, так и общехоровой ансамбль, строй и пр., — он становится самостоятельным певцом. Такому прошедшему учебный стаж певцу полезно дать со временем на выучку кого-либо из малоопытных: наблюдая ошибки своего ученика, он ясно поймет, как необходимо было самому ему пройти этот «курс».

Староста хоровой партии должен выбрать из ее состава одного певца, который ведал бы нотами своей партии. Рекомендуются при этом завести пять хороших, прочных папок — четыре для хора (по одной на партию) и одну для дирижера. Библиотекарь, получив от дирижера указание, какие сочинения и в каком порядке будут прорабатываться на репетиции, сообразно этому раскладывает ноты по папкам и передает их выделенным в каждой партии певцам. Дирижер объявляет вещь, подлежащую проработке. Ведающие нотными папками раздают ноты и по окончании работы над данной вещью тут же собирают их обратно в папки; даже староста не должен, помимо ведающих папками, распоряжаться нотами, — при соблюдении этого правила папки с нотами поступят по окончании репетиции к библиотекарю в том же порядке, в каком он их выдал. Папкой дирижера ведает непосредственно библиотекарь.

Все перечисленные организационные мероприятия имеют большое практическое значение. В хоре все должно быть связано, скреплено, спаяно. При четкой организации никакое нарушение музыкальной или общественной стороны дела не должно иметь места: организационные функции точно распределены, каждый раздел организационной работы отдан в надлежащие руки. Каждое звено разумно согласует свою работу с другим во имя интересов общего дела, в хор прочно внедряются организованность и дисциплина, необходимые для плодотворной художественной деятельности.

\* \* \*

Нередко на дирижера, требующего дисциплины, бывают нарекания: его упрекают в излишней строгости, в чрезмерно повышенных требованиях. Конечно, все необоснованные требования подлежат осуждению.

Постараемся глубже вникнуть в этот вопрос.

Нам из опыта известно, к каким неутешительным результатам приводят иногда такие «требования». Как можно требовать, например, личного к себе расположения или искреннего и сердечного участия в общей художественной работе? Этого можно только желать, а достигается это не требованиями, а иными путями. Надо быть требовательным прежде всего к себе самому и знать, что всякая работа дирижера с хором должна быть творческим актом, что подъем, контролируемый чувством художественной меры, должен быть постоянным спутником дирижера и в подготовительной работе, и при публичном исполнении.

Дирижер всегда должен быть внешне опрятен, приветлив, никогда не допускать грубости: он должен твердо усвоить, что грубость и тонкая художественная работа исключают друг друга.

Дисциплину хора мы подразделяем на внешнюю и внутреннюю. Внешняя дисциплина — это порядок, обязательное условие для проведения всякой коллективной работы. Это внешняя дисциплина необходима как средство для воспитания и утверждения дисциплины внутренней, необходимой при художественной работе. Забота о поддержании внешней дисциплины — прямое дело старосты хора и старост хоровых партий, они спокойно и разумно устанавливают внешний порядок, нужный для работы. Но если о поддержании внешней дисциплины заботятся всегда только старосты, то это не прочно. Дирижер и сам должен постепенно и терпеливо прививать хору разумную и сознательную внешнюю дисциплину. Необходимо, чтобы певец под влиянием мягкого настойчивого воздействия дирижера, дисциплинировал сам себя, отчетливо понял, что внешняя дисциплина зависит от него, что она необходима и что только при ее наличии хор способен к творческой художественной работе.

Внешняя дисциплина создает в хоре атмосферу серьезности, глубокого уважения к искусству, тот внешний порядок и ту сосредоточенность, которые вводят хор уже в область внутренней художественной дисциплины. Таким образом, дисциплина внутреннего порядка тесно связана с дисциплиной внешней. Без нее дирижеру вместе с хором трудно будет сделать свои занятия творчески содержательными. Творческая работа и тем более художественное исполнение — процесс тонкий и сложный. Для нее требуется необычайная сосредоточенность, вдумчивость, настроенность, углубленность. Творческий подъем, обуславливающий подлинное художественное исполнение, нельзя вызвать искусственно и поспешно. Но подготовить для него пути мы можем. Эти пути — укрепление внешней дисциплины и обеспечиваемое ею преодоление технических трудностей прорабатываемого материала. Когда дисциплинированный хор преодолевает эти трудности, тогда и проясняются пути, ведущие в область дисциплины внутреннего художественного порядка, при наличии которой и может проявиться подъем и вдохновение.

Только при тщательном соблюдении всех требований внешней и внутренней дисциплины хор становится способным к вдохновенно-художественному исполнению и дело хора становится подлинным делом искусства.

Для успешной работы хора большое значение имеет музыкальная одаренность каждого певца. Поэтому при приеме нового певца дирижер должен обратить на его музыкальную

одаренность достаточное внимание. У музыкально одаренного певца есть представление о красоте звука, а следовательно, и стремление найти такой звук; понадобится очень немного указаний и советов, чтобы надлежащий звук был найден. При усвоении элементарных сведений о дыхании и образовании звука музыкально одаренный певец с помощью очень немногих упражнений быстро достигает хороших результатов. Чем больше в хоре музыкально одаренных певцов, тем легче хор понимает и воспринимает требования дирижера, тем больше он успевает в своей работе.

\* \* \*

Два слова о количестве и длительности репетиций. Из практики многих лет мы приходим к выводу, что наименьшее количество репетиций для самодеятельных хоров две в неделю. При одной репетиции в неделю результаты проделанной работы почти без остатка рассеиваются к следующей, приобретенные навыки сглаживаются. При этих условиях результаты не ощущаются, у певцов падает интерес к работе.

Профессиональные хоры должны заниматься ежедневно (кроме выходных дней). Длительность репетиций не должна превышать 2 1/2 часов: первое отделение 1 1/4 ч, отдых — 1/4 ч и второе — 1 ч.

## Глава третья

### АНСАМБЛЬ

Приступая к исследованию первого из трех основных элементов хоровой звучности — ансамбля, мы оказываемся на неустойчивой почве: при исследовании строя или нюансов можно опираться на некоторые научные обоснования, в отношении же ансамбля сделать это пока почти невозможно.

Анализируя строй, мы будем иметь дело с гаммой, интервалами, мелодией, гармонией; изучая нюансы, — с мотивом, фразой, предложением, периодом, музыкальной формой; к ансамблю же мы подходим главным образом со стороны непосредственного ощущения его. Для достижения ансамбля певцу надо возможно более уравниваться и сливаться со своей партией, партии — уравниваться в хоре, дирижеру — регулировать силу звука как отдельных певцов, так и целых партий. Решающее значение имеет чутье ансамбля; научно-теоретических обоснований в этой области еще нет. Но мы все же попытаемся обобщить результаты наших практических наблюдений.

\* \* \*

Для достижения ансамбля, т. е. уравновешенного звучания певцов в каждой хоровой партии и всех партий в хоре, требуется:

1. Одинаковое количество певцов в каждой хоровой партии.

Нередкие в хоровой практике случаи, когда альтов в хоре меньше, чем сопрано, несоответственно мало 2-х С.<sup>1</sup> и 2-х Т., следует признать ненормальным явлением. Следствием такой ненормальности обычно является то, что хор или совершенно не приобретает ансамбля, или приобретает подобие его, притом с большим трудом.

2. Одинаковое качество голосов в каждой хоровой партии.

Если, например, партия 1-х С. имеет в своем составе из 6 голосов — 2 сильных, 2 средних и 2 слабых, то и все остальные партии должны строиться в количественном и качественном отношении приблизительно так же.

Предположим, что партии 1-х С. указанного состава будет противопоставлена партия 1-х Т., состоящая из одного сильного и пяти слабых голосов. При таком неправильном соотношении сил эти две партии, хотя и равные по количеству певцов, почти не смогут уравновеситься, особенно в *forte*, а потому установить ансамбль будет очень трудно.

Во имя качественной равноценности хоровых партий иногда можно пожертвовать точным соблюдением количественной нормы, лишь бы был соблюден главный закон ансамбля — уравновешенность. Но все же наш многолетний опыт и наблюдения показывают, что первое условие ансамбля — одинаковое количество певцов в хоровых партиях — должно быть по возможности выполнено.

3. Однотембровость голосов в каждой партии.

---

<sup>1</sup> В дальнейшем изложении употреблены сокращения: 2-х С. (вторых сопрано), 2-х Т. (вторых теноров) и т. п.



Часто встречаются такие голоса, которые по тембру как бы дополняют один другого и, таким образом, сливаются при условии равновесия в силе. Редко, но все же встречаются голоса, тембр которых сильно разнится от типичной окраски данной партии, в силу чего они почти не имеют возможности слиться в общий тембр с ней. Таких певцов с резко обособленным тембром не следует принимать в хор: достаточно одного-двух таких голосов даже на большую хоровую партию, чтобы ансамбль был испорчен.

**П р и м е ч а н и е.** Следует также избегать певцов с сильной вибрацией, т. е. качающимся голосом: сильное вибрирование разрушает частный ансамбль.

Хор, партии которого построены с соблюдением указанных трех требований, уже в самой природе своей имеет необходимые предпосылки для достижения того ансамбля, который условимся называть механическим<sup>1</sup>: такой хор как бы сам собой, почти без усилий певцов, зазвучит сравнительно уравновешенно. Это обусловлено тем, что в хоре и количество певцов, и качество голосов, и тембр их уравновешены. Чем тщательнее эти три условия будут выполняться, тем благодарнее будет почва для проявления того вида совершенного ансамбля, который следует назвать художественно-органическим.

Уравновешенность — это основное требование ансамбля. Однако от него допускаются и отклонения<sup>2</sup>.

Отклонения эти троякого рода:

1. Частичное выделение из ансамбля какой-либо партии, ведущей главную мелодию сочинения или отдельные части ее, а также выдвигание на первый план каких-либо второстепенных, сопровождающих главную тему мелодико-ритмических фигур.

2. Полный выход из ансамбля певца-солиста при исполнении сочинений для одного голоса с сопровождением хора.

3. Выделение главной темы в сочинениях контрапунктического стиля (имитация, канон, fuga и пр.).

Эти отклонения бывают обусловлены перспективой исполнения и имеют прямое отношение к нюансам, которые главным образом и создают эту перспективу. Однако косвенно они затрагивают и ансамбль в отношении взаимной уравновешенности звучания хоровых партий. Вот почему, исследуя ансамбль, необходимо коснуться их хотя бы кратко.

Первый род отклонений от требований уравновешенности легче всего уяснить на нотном примере, так как наглядность разметок и обозначений динамических нюансов лучше, чем слова, раскроют его сущность.

Для этого следует твердо изучить музыку предлагаемого примера, а затем обратиться к словесным пояснениям, сопоставляя их с нотным примером.

Изучив музыку нотного примера и проанализировав ее, мы увидим, что партия теноров играет в приведенном отрывке главную роль: в ней заключена основная мысль всего

---

<sup>1</sup> Этот термин вызывает возражение. Ансамбль, как элемент хоровой звучности, никогда не возникает в хоре «механически», а является результатом сознательных действий певцов хора и его дирижера.

<sup>2</sup> В современном хороведении в понятие ансамбля входит не только уравновешенность голосов и партий хора по силе звучания — динамике, но также включается необходимость надлежащего соотношения таких элементов, как интонация, строй, тембр, ритм, агогика, составляющих в совокупности ансамбль хора.

отрывка, она излагает главную мелодию и передает текстовое содержание. Поэтому и надо партию теноров в приведенном примере выдвинуть на первый план, поэтому здесь и нужно частичное выделение из ансамбля.

## Зимой

П. Чесноков. Оп. 32, № 2<sup>1</sup>

6

Очень медленно, покойно

Сопрано *pp*<sup>16</sup>  
О, ти-ши - на,

Альты *pp*  
О, ти-ши - на,

Тенора *p*<sup>1a</sup>  
О, ти-ши-на глу - ши без-молв - ной,

Басы *pp*<sup>16</sup>  
О, ти-ши-

Ф-п \*  
8 8

<sup>1</sup> Фортепианная партия приводится для облегчения чтения партитуры.

4

С. *p*  $\sqrt{16}$   $\sqrt{16}$   
о, ти-ши-на. О, бе-лиз-на,

А.

Т. *mf*  $\sqrt{1a}$   
без - мя-теж - ной. О, бе-лиз - на лу-гов под

Б. на.

Ф-п.

7

С. *mf*  $\sqrt{16}$   $\sqrt{16}$   
о, бе-лиз - на. О, чи-сто - та,

А.

Т. *f*  $\sqrt{1a}$   
пе - ле - но - ю снеж - ной. О, чи-сто-та про-

Б. *p*  $\sqrt{16}$   
О, бе-лиз-на.

Ф-п.

## СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ АВТОРА .....	3
--------------------------	---

### ЧАСТЬ ПЕРВАЯ ХОРОВЕДЕНИЕ

<i>Глава первая. ЧТО ТАКОЕ ХОР</i> .....	6
<i>Глава вторая. СОСТАВ ХОРА</i> .....	11
<i>Глава третья. АНСАМБЛЬ</i> .....	19
<i>Глава четвертая. СТРОЙ</i> .....	37
<i>Глава пятая. НЮАНСЫ</i> .....	63
<i>Глава шестая. НЮАНСИРОВКА КОНТРАПУНКТИЧЕСКИХ СОЧИНЕНИЙ</i> .....	81
<i>Глава седьмая. СЛОЖНАЯ ФОРМА ВОКАЛЬНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ХОРА</i> .....	88

### ЧАСТЬ ВТОРАЯ ХОРОУПРАВЛЕНИЕ

<i>Введение. ЧТО ЗНАЧИТ УПРАВЛЯТЬ ХОРОМ</i> .....	108
<i>Глава первая. ПРИЕМ ВСТУПЛЕНИЯ</i> .....	110
<i>Глава вторая. ПРИЕМЫ АНСАМБЛЯ</i> .....	113
<i>Глава третья. ПРИЕМЫ СТРОЯ</i> .....	117
<i>Глава четвертая. ПРИЕМЫ НЮАНСОВ</i> .....	119
<i>Глава пятая. СИСТЕМА СПОСОБОВ И ПРИЕМОВ ВЫУЧИВАНИЯ СОЧИНЕНИЙ С ХОРОМ</i> .....	125

### ПРИЛОЖЕНИЯ

<i>Приложение I. «ТЕПЛИТСЯ ЗОРЬКА» П. ЧЕСНОКОВА</i> .....	138
<i>Приложение II. ФУГА М. БЕРЕЗОВСКОГО</i> .....	157
<i>Приложение III. «ЗИМОЙ» П. ЧЕСНОКОВА</i> .....	170
<i>Приложение IV. «АНЧАР» А. АРЕНСКОГО</i> .....	178
<i>Приложение V. ПЛАН ДОМАШНЕЙ РАБОТЫ ДИРИЖЕРА</i> .....	193
<i>Приложение VI. СОВЕТЫ МОЛОДЫМ ДИРИЖЕРАМ</i> .....	195
<i>Приложение VII. ВЕДОМОСТЬ ПРИЕМА В ХОР</i> .....	197