

“Музыка санъатининг долзарб масалалари: ёндашувлар, муаммолар, истикболлар // Докторантлар, магистрлар ва иктидорли талабаларнинг Республика илмий-амалий анжуман мақолалар тўплами. - Т.: Муסיка. -Б.153-161.

Магистр 2 курса кафедры хорового дирижирования ГКУз  
Авхадиева Гульмира

**Ансамблевые задачи в работе с хором  
(на примере фуги в финальной сцене оратории А.Онеггера «Жанна  
Д’Арк на костре»)**

Все методики хорового обучения и системы развития музыкально-певческих способностей изначально предполагают подготовку певцов к многоголосному пению. Многоголосное пение, стройное и слаженное, является высшей художественно-исполнительской формой в хоровом искусстве. Чередование гармонических сочетаний, красота которых обусловлена благородством тембров человеческого голоса, собственно, и вызывает эстетическое удовлетворение, является конечной художественной целью в творческом процессе. Работа над многоголосием должна вестись последовательно и систематично, это напрямую зависит от правильно выбранных методических приемов. Остановимся на некоторых из них.

Многоголосное пение должно пониматься певцами как сумма (сложение) нескольких, звучащих одновременно унисонов, т. е. как ансамбль унисонов. В этом определении заключена целенаправленность работы хормейстера, это же является и необходимой установкой для практической работы певцов. На первом этапе работы над многоголосием (двух, трехголосием) хормейстер добивается уверенной интонационной устойчивости в исполнении певцами своей мелодии. Выучивание каждого голоса должно сопровождаться ладогармонической поддержкой. Кроме того, хормейстер внимательно должен следить за вокально-тембровым звучанием хоровой партии. Когда интонационная устойчивость отдельной партии будет достигнута и звучание станет тембрально выраженным, можно приступать к соединению хоровых партий. В результате такой работы должны появиться уверенность одновременного звучания и сознательное слышание певцом (во время собственного исполнения) другой хоровой партии, другого хорового голоса. Такое автономное и сознательно контролируемое исполнение певцом своей хоровой партии положит начало достижению уверенно звучащего хорового многоголосия. В работе над многоголосием одной из важных задач в вокально-хоровой работе отводится ансамблевой работе в хоре.

Определение термина «ансамбль в хоре» впервые в методическую литературу ввел профессор П.Г.Чесноков в начале XX столетия. Под этим словосочетанием он понимал, прежде всего, слитность и уравновешенность хоровых партий. Профессор А.А.Егоров в своей работе «Теория и практика работы с хором» говорит о том, что ансамбль - это «полная согласованность,

уравновешенность и слитность всех выразительных элементов хорового звучания при творческом содружестве всех членов хорового коллектива, передающих единый художественный образ и его характер».

Ансамбль в хоровом пении - одно из важнейших средств художественной выразительности. Необходимо отметить, что хоровая фактура сочинения в каждом конкретном случае, выражая стилистику и приемы письма, обуславливает особые формы ансамбля и устанавливает свои принципы ансамблирования.

Особенности изучения и затем исполнения произведений крупной формы (кантаты, оратории или отдельных их частей, развернутой оперной сцены и т.д.) состоят в том, что дирижеру необходимо охватить музыкальную форму как единое целое, понять драматургию произведения и закономерности развития музыкальных образов; ему нужно уметь выделить главное на фоне второстепенного в звуковой массе, чтобы оно не потонуло в обилии деталей, и сохранилось при этом единство исполнительского замысла, добиться согласованности всех исполнительских групп.

Разучивая произведения крупной формы, дирижер должен видеть перед собой одну цель – профессиональное раскрытие идейной и художественной сущности произведения.

Рассмотрим значение и формы ансамблевой работы на примере фуги в финальной сцене оратории А.Онеггера «Жанна Д'Арк на костре». «Жанна д'Арк на костре», обозначена как драматическая оратория. В сюжете о Жанне д'Арк, необычайно популярном во Франции, Клодель видел близкие себе мистические мотивы и искал для него оригинальную трактовку. Он предложил свободное построение трагедии. По словам Клоделя, «вершина жизни Жанны д'Арк — смерть, костер в Руане».

Заключительная сцена имеет, преимущественно, полифоническую фактуру сцены, с эпизодическим использованием гармонического склада письма.

Говоря об особенностях полифонического и гомофонно-гармонического ансамбля С.А.Казачков отмечает: «Общеизвестна разница между ними. Первый стремится к высотно-ритмической, тембровой, динамической и артикуляционно-штриховой дифференциации хоровых партий, второй – к монолитному их звучанию. В полифоническом ансамбле хоровые партии, сохраняя самостоятельность интонации, движения и красок, сочетаются друг с другом особой связью, то вслушиваясь друг в друга, то отходя на второй план, то вступая вперед, то внимая партнерам, то заставляя их слушать себя, переходя от «согласия» (консонанса) к «спору» (диссонансу) и обратно».

Полифоническая фактура переходящая в гармоническую, хоральную фактуру объясняется драматургией данной сцены (от разрозненных реплик, обсуждений, осуждений и выражения толпой своих взглядов и чувств относительно происходящего, к всеобщему согласию прославляющему жертву во имя любви к своему народу).

1-часть представляет собой сложную фугу. Первое проведение 1й темы расщеплением проходит в альтовой и басовой партии. Тема состоит из 8 тактов,

яркая рельефная. Тонально устойчивая - явно ощущается ре минор в хоровой партитуре, не смотря на хроматизированный аккомпанемент. Имеет речитативную природу: точный ритм, акценты, длительности, звуковысотность зависят от поэтического текста. С первого же проведения темы мы сталкиваемся со множеством ансамблевых проблем, в том числе необходимости рельефного показа главной темы.

Стреттой на последнюю долю вступает тональный ответ полностью проходящий в альтовой партии (до минор). При тональной устойчивости темы заканчивается она на неустойчивых ступенях, что, на мой взгляд, также связано с драматургией сцены (утвердительные гневные реплики народа, но при этом не полная уверенность в своей правоте). Со второго такта тонального ответа появляется противосложение в басовой партии. Следует отметить его декламационную природу. Противосложение полностью выдержано в ритмической организации темы, так как имеет такой же поэтический текст.

С 88 цифры 1я тема переходит в басовую партию, противосложение в альтовую. В сопрановой и теноровой партиях в унисон проходит экспозиция 2й темы фуги. О том, что это именно 2я тема, говорит ее яркость, новизна материала. Особенно явно это ощущается при прослушивании произведения.

В первую очередь будет проводиться работа над дикционным и артикуляционным ансамблем. Внутри каждой партии требуется предельное единообразие, в то время как между партиями и группами часто применяется дифференцируемый артикуляционный ансамбль, так как в связи с полифонической фактурой данной части в разных партиях звучит различный поэтический текст. «Артикуляционный ансамбль нуждается в единой манере произношения, единых штрихах и единой эквиритмической дисциплине»<sup>1</sup>. Что касается ритмического ансамбля при быстром темпе необходимо четкое ощущение внутренней пульсации в каждой партии, точные, одновременные снятия.

При первом проведении 1й темы хору требуется точное ощущение внутренней пульсации, в чем ему помогает оркестровая партия (шеснадцатые длительности), а так же дирижеру необходимо помочь хору максимально собранным дирижерским жестом и точными снятиями. В качестве приема для выработки дикционного ансамбля хорошо использовать проговаривание текста на одной высоте в темпе, выдерживая ритмическую точность. Тема требует твердой точной атаки - важнейшее условие для темпо-ритмического ансамбля, который зависит от техники дыхания и дирижирования. «Неточно показанное, не вовремя взятое, неряшливое, слишком резкое или вялое дыхание непоправимо нарушает ансамбль. Перебор дыхания приводит к оседанию темпа. Неточное вступление (торопливое или, наоборот, запоздалое) зачастую является следствием неверной скорости вдоха.»<sup>2</sup> В противосложении, проходящем в басовой партии,

---

<sup>1</sup> С. Казачков «От урока к концерту», с. 249

<sup>2</sup> С. Казачков «От урока к концерту», с. 240

наблюдается текстовый канон относительно тонального ответа (партия альтов). Не смотря на декламационную природу противосложения необходимо точно соблюдать артикуляционную манеру мелодического проведения темы, в том числе по характеру, штрихам, ритмической структуре. Особое внимание необходимо обратить на штрихи (маркато и тенуто), которые используются композитором исходя от поэтического текста (в переводе на русский язык музыкальные штрихи оригинального текста были учтены).

С 88 цифры необходимо уделить внимание тембровому ансамблю сопрановой и теноровой партий, так как 2я тема фуги звучит в унисон. Со стороны строения фуги следующие 16 тактов рассматриваем в качестве интермедии. Они также имеют полифоническую структуру - имитационная полифония. Можно выделить 2 ярких мотива, которые проходят контрапунктом в разных партиях. При этом нельзя выделить важность какого-то одного мотива, что представляет большие трудности в плане ансамблевой работы.

Полифония исполняется обычно с дифференцированной динамикой (многопланово). Аккомпанемент также, как правило, звучит в двух-трех динамических планах: глубокий, звучный бас, легкие средние голоса, рельефно проводимые мотивы подголосочного характера.

Начиная с 90 цифры проходит экспозиция 3й темы фуги в партии сопрано 1 и теноров 1 в унисон - яркая маркатированная тема, написанная в высокой тесситуре, насыщенная фактура. Контрапунктирующие голоса строятся на мотивах 1й темы фуги. Важно отметить, что сама тема внутри имеет стреттное строение с расщеплением – из партии альтов тема переходит в партию теноров 2 и в 4 такте удваивается в басовой партии, для более рельефного звучания темы 1, так как в этот момент появляется новый мотив в партии сопрано 2 и альтов, который далее получает свое имитационное развитие, а также тема 3 написана в высокой тесситуре, что делает ее очень яркой, выходящей на передний план.

Далее следует условно интермедия построенная, как упоминалось ранее, на проведении нового мотива звучащего в сопрано 2 и альтях в унисон - в басах, тенорах 2, затем в сопрано 2 и альтях на пол тона выше, чем в мужском хоре. Далее этот же мотив проходит в увеличении в партии сопрано. Далее имитационно разрабатывается более короткий мотив «Решено!».

С 91 цифры имитационное развитие между сопрановой и теноровой партиями, а также между альтовой и басовой партиями, которые являются обращением к первоначальному мотиву. Так как мотив развивающийся приемом имитационной полифонии имеет очень маленькие масштабы, композитор также прибегает к интервальному развитию. Что касается ансамблевой работы, вначале необходимо добиться ансамбля внутри каждой партии, что бы участники хора крепко знали свои партии интонационно и ритмически. Затем следует выстроить ансамбль между сопрановой и теноровой партиями, так как они имеют

---

имитационное строение, далее - между альтовой и басовой партиями. Так как мотив развивающийся приемом имитационной полифонии имеет очень маленькие масштабы (длительностью в 3 или 4 восьмые ноты при быстром темпе) необходимо провести работу над темпо-ритмическим и артикуляционным ансамблем, как указывалось выше. После чего следует реприза, в которой проходит 2я тема фуги в тех же голосах (сопрано1 и тенор1), 1я тема проходит октавным унисоном в альтовой и басовой партиях, противосложение в партии теноров 2, так же каноном в партии сопрано 2 декламационно, поэтический текст изменен по структуре, сохранив при этом прежнюю смысловую нагрузку. После чего происходит утверждение звука «фа» с применением имитационного приема.

Несмотря на отсутствие полноценных экспозиций (тема 2 и тема 3 проходят лишь одним проведением совместно с темой 1) тему 2 и 3 нельзя отнести к противосложению, так как они представляют собой яркий материал имеющий важное драматургическое значение. При этом стоит отметить, что отсутствует совместная реприза, в которой проходили бы все 3 темы (проходит лишь темы 1 и 2), из чего можно делать вывод, что фуга является модулирующей из тройной в двойную. Также стоит отметить формы второго плана. Фуге свойственна трехчастность по строению и тональному плану, вариантность, вариационность развития материала.

Единство вокально- технических навыков, умение пользоваться дыханием, звукообразованием, звуковедением, произношением текста, сохранение чистого интонирования и строя, соблюдение метроритмической и темповой устойчивости, динамической и агогической выразительности – основные средства для достижения художественно-исполнительского ансамбля. Основным контрольным средством определения ансамбля во всех элементах хоровой звучности является прежде всего музыкальный слух и художественный вкус дирижера-хормейстера, а также умение участников хора соединять, сливать звучание своего голоса с хоровой партией, а партию уравнивать в звучании со всем хором.

#### **Список литературы**

1. Кадилова С. П. Начальный курс хороведения, Т., «Музыка», 2015.
2. Чесноков П. Г. Хор и управление им. М., «Планета музыки», 2015.
3. Казачков С.А. От урока к концерту, Казань: КГК, 1990. -С.240-250.
4. Егоров А. А. Теория и практика работы с хором, -С.209-210.
5. Безбородова Л.А. Дирижирование . - М.: Просвещение, 1990. -С.91.