



С. Герасимович

**Некоторые аспекты подготовки канторов
на территории Беларуси в XVII – XVIII вв.**

(по страницам музыкальных трактатов XVII – XVIII вв.)

Статья посвящена исследованию ведущих направлений подготовки канторов в католических учебных заведениях, функционировавших на территории Беларуси в XVII – XVIII вв. В центре внимания – профессиональные навыки начинающих руководителей певческих коллективов: постановка голоса, методы вокально-хорового обучения, дирижирование, приемы управления хором.

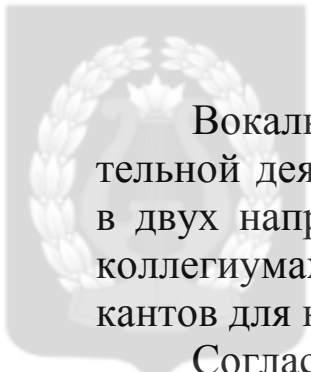
Хоровое исполнительство в сложных социально-политических условиях XVII – XVIII вв. развивалось на территории Беларуси под покровительством христианских конфессий и меценатов.

В лоне католической церкви хоровые исполнители активно привлекались для участия в богослужениях и в разнообразных официальных церемониях. Сохранились сведения о деятельности таких певческих коллективов, как капелла виленского костела св. Иоанна, кафедральные капеллы Полоцка, Гродно и Тарнова; хоры Слонимского, Минского и Могилевского бернардинских монастырей и картезианского монастыря в Березе; женские хоры ордена бригиток в Гродно и Бресте; капеллы музыкальных бурс; хоры Виленской иезуитской академии и иезуитских коллегий в Гродно, Несвиже, Новогрудке, Полоцке; хоры базилианских монастырей в Жировичах, Супрасле, Гродно, Минске и Полоцке.

В католических храмах XVII – XVIII вв. звучали одноголосные и многоголосные произведения разных западнохристианских литургических жанров: мессы, реквиемы, антифоны, респонсории и т. д. Одни композиции были основаны на григорианике. Другие, более свободные по стилистике, как, например, произведения М. Крецмера, С. Лауксмина, Я. Ружицкого, М. Скаки, отличались отходом от канонических традиций, эмоциональной свободой, использованием светских элементов.

В условиях функционирования достаточно большого количества певческих коллективов и включения в репертуар разнообразных по сложности произведений насущной проблемой была подготовка певчих и канторов¹.

¹ С XVI в. кантором называли владевшего музыкальной теорией певчего соборных и придворных капелл, выполнявшего роль учителя пения и руководителя в церковном хоре [см.: 9, с. 51].



Вокально-хоровое обучение в рамках музыкально-образовательной деятельности католического духовенства разворачивалось в двух направлениях: певческое обучение монахов и клириков в коллегиумах и новициатах и подготовка профессиональных музыкантов для костельных капелл в бурсах [см.: 7, с. 120].

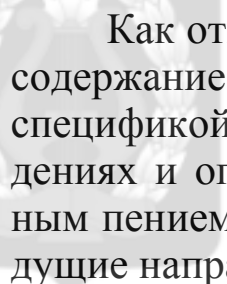
Согласно учебному плану, разработанному в 1600 г. Игнатием Лойолой, искусство церковного пения осваивали на философском трехгодичном курсе коллегиумов и на теологических отделениях, которые располагались только при крупнейших коллегиумах и в новициатах [см.: 2, с. 50]. В XVII в., помимо уже действующих в Вильно и Полоцке, коллегиумы были открыты в Орше (1616), Бресте (1623), Гродно (1625), Пинске (1634), Минске (1657), Витебске (1682), Слуцке (XVIII в.) и т. д.

Подготовка профессиональных музыкантов для костельных капелл осуществлялась в музыкальных бурсах, которые в XVII в. существовали при всех иезуитских коллегиумах ВКЛ. Ордену иезуитов в XVI – XVII вв. принадлежали бursы в Вильно (с 1575 г.), Орше (с 1634 г.), Новогрудке (с 1646 г.), Витебске (с 1676 г.), Минске (с 1689 г.), в XVIII в. – в Гродно (с 1704 г.), Полоцке, Несвиже, Слуцке и Могилеве. Музыкальная бурса функционировала и при Жировичском базилианском монастыре.

Получившие распространение на территории Беларуси музыкально-теоретические труды – «Тэорыя і практыка музыкі» С. Лауксмина¹ (Вильно, 1667), «Муסיкийская грамматика» Н. Дилецкого² (1675), «Кароткі выклад агульных рэгул абавязковых ці грыгарыянскіх царкоўных спеваў» анонимного автора (Вильно, 1753), «Пачаткі, ці Скарочаны метады харальных спеваў» анонимного автора из монастыря миссионеров в Лыскове» (2-я половина XVIII в.), – в которых сконцентрирован практический опыт и музыкально-теоретические знания представителей белорусского духовенства, позволяют судить о содержании певческого обучения.

¹ Иезуит Лауксмин преподавал в Полоцком (1629 – 1631), Несвижском (1631 – 1635) коллегиумах и Виленской иезуитской академии (с 1635 г.).

² Н. Дилецкий написал первый вариант своей грамматики после окончания в 1675 г. Виленской иезуитской академии, где получил звание академика. «Муסיкийская грамматика» продолжала традиции книг по теории музыки, написанных на латинском языке, и основывалась на анализе многочисленных музыкальных произведений отечественных и европейских композиторов.



Как отмечает известный белорусский исследователь Т. Лихач, содержание вышеперечисленных учебников было обусловлено спецификой музыкального обучения в католических учебных заведениях и ограничивало предмет изучения исключительно хоральным пением (одноголосным и многоголосным), что определяло ведущие направления подготовки певчих и канторов [см.: 7, с. 3].

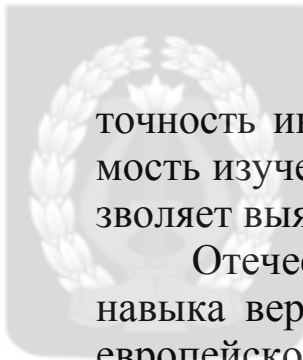
Анализ учебных пособий показывает, что отечественное певческое и дирижерское воспитание в XVII – XVIII вв. соответствовало традициям Западной Европы и включало овладение несколькими уровнями музыкального знания: общефилософским, религиозным толкованием музыки (воплощающим в себе принципы универсальной гармонии), постановкой голоса, теорией церковного пения, методикой вокально-хорового воспитания певчих, методикой управления хором. Кантором – руководителем церковного хора – мог стать наиболее образованный в вокально-хоровом отношении клирик.

Воспитание певческого голоса являлось одной из приоритетных задач. В постановлении Триденского собора подчеркивалось: «Немілагучны, сапсаваны голас, асабліва калі яго выдае святар з алтара, абражае слухачоў і кожны раз выклікае пагарду і абьякавасць; і наадварот, калі прызначаны апекунамі царквы спяваюць па-майстэрску і правільна, яны, узбуджаючы набожнасць у народзе, збіраюць многіх у царкву» [цит. по: 7, с. 52].

Процесс обучения был направлен на придание певческому голосу будущего кантора ряда характеристик. Согласно отдельным высказываниям из «Музыкальной грамматики» и рекомендациям Правил № 3 и 5 из учебника «Пачаткі, ці Скарочаны метады харальных спеваў», вокальный голос должен быть сильным, соответствовать естественным возможностям певца; полетным, округлым, выразительным; ровным в тембровом отношении на всем участке голосового диапазона (полторы октавы), но безвibrатным. Певчий должен стремиться к полной свободе звукоизвлечения и звуковедения, «каб спяванне можна было працягваць доўга, не адчуваючы стомленасці» [7, с. 155]¹.

Определяющим в певческом воспитании клириков было понимание того факта, что воспроизведение звука при пении происходит в двух измерениях: а) в звуковысотном, предполагающем

¹ О качественных характеристиках певческого голоса см. также: [6, с. 421; 7, с. 151].



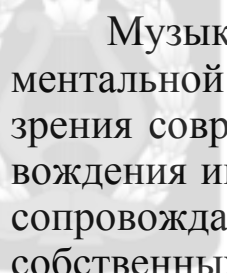
точность интонирования; б) во временном, что диктует необходимость изучения правил ритмической организации песнопений и позволяет выявлять качественные характеристики вокального звука.

Отечественная вокальная педагогика в вопросе воспитания навыка верного интонирования высоты звука следовала западно-европейской традиции. На первом этапе обучения, называвшемся «*Entonnere*» (букв. «запевать») [см. об этом: 4, с. 20], предполагалось овладение звуковысотными отношениями внутри гексахорда с захватом двух полутонов – верхнего и нижнего – по системе относительной сольмизации, разработанной Гвидо Аретинским в начале XI в.

Сначала учащиеся запоминали слоговые обозначения звуков, являющиеся «алфавитом пения» – *ут, ре, ми, фа, соль, ля*, – и практиковались в исполнении звуков гексахорда, постепенно двигаясь по диатоническим ступеням (тон-тон-полутоном-тон-тон) вверх и вниз в унисон в равномерном движении [см.: 7, с. 54]. Затем озвучивали начальный тон и один из звуков гексахорда, интонируя внутренним слухом («про себя») промежуточные звуки.

Обязательным условием и целью исполнения гексахорда являлась необходимость научиться отличать расстояние между звуками. Для этого ученику рекомендовалось неоднократно пропевать звуки гексахорда в любой последовательности наизусть: «Перш чым інтанаваць ноты з харальных кніг, прызвычайцеся з лёгкасцю інтанаваць іх на памяць» [7, с. 149].

Предлагаемые в музыкальных трактатах вокальные упражнения, построенные на звуках гексахорда, нередко включали до девяти звуков, выдержанных половинными длительностями. Учитывая неспешный темп исполнения, можно говорить, что данные упражнения способствовали выработке таких вокальных навыков, как кантиленное пение, владение широким дыханием, а также формированию ведущего хорового навыка – пения в унисон, требующего ритмического, дикционного единства и общности звукообразования всех участников певческого процесса и дающего в итоге монолитный и сочетаемый тембр различных голосов. Анонимный автор ордена доминиканцев настоятельно рекомендовал научиться петь «ва ўнісон... усе галасы спяваюць той жа гук, а не актаву ці тэрцыю» [7, с. 105]. Умение петь в унисон обеспечивало овладение навыком ансамблирования, необходимым при исполнении как одноголосных, так и многоголосных сочинений, и способствовало зарождению хорового строя.



Музыкальные трактаты не содержат информации об инструментальной поддержке певца при освоении гексахорда. С точки зрения современной вокально-хоровой методики пение без сопровождения имеет особое значение. Внимание певца, не отвлеченное сопровождающим инструментом, полностью концентрируется на собственных ощущениях, слуховых и мышечных. Певец осознанно создает звуковой образ, затем воспроизводимый в пении.

На втором этапе обучения – «Solfier» – формировался навык сольфеджирования. Пение по нотам рекомендовалось начинать в альтовом ключе «До» (соответствующем примарной зоне голосового диапазона) в определенном порядке:

– сначала ноты последовательно исполнялись вверх и вниз, причем количество звуков в упражнении могло не ограничиваться гексахордом¹. Ученикам предлагалось внимательно запоминать место каждого звука на нотном стане;

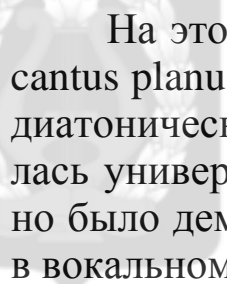
– через 2–3 занятия, при условии беглого исполнения нот вверх и вниз, приступали к пению упражнений, сочетающих постепенное движение вверх от начального звука гексахорда до условно выбранного и скачкообразное, захватывающее первый и последний звуки мелодической цепочки. Упражнения исполнялось как диатоническая секвенция вверх и вниз²;

– далее приступали к изучению интервалов (от примы до октавы). «Пасля вивучэння простай гамы... пераходзяць да меладычнага руху са скачкамі на розныя інтэрвалы, ці адлегласці, паміж гукамі» [7, с. 118]; «надзвычайна важна шмат практыкавацца ў інтанаванні інтэрвалаў... ад розных нот, пачынаючы з больш лёгкіх, напрыклад ад Ут да другога Ут, і не пераходзіць да інтэрвалаў ад Рэ да Рэ, пакуль выдатна не засвоіць інтанаванне ад Ут» [7, с. 150]. Многократное повторение упражнения в течение нескольких занятий способствовало формированию условнорефлекторных связей между слухом и голосом и частичной автоматизации вокальных навыков, позволяющих при пении решать не только интонационные, но и исполнительские задачи³.

¹ Ряд упражнений, помещенных в учебниках, охватывает звукоряд в интервале октавы, что способствует расширению звуковысотного диапазона голоса ученика.

² Постепенно осваивалась «шкала», включающая в себя диатонический звукоряд от *соль* большой октавы до *ми* второй, усложненный введением хроматизмов *си-бемоль* в малой и первой октавах.

³ Автор «Пачаткаў...» для облегчения процесса усвоения интервалов предлагает использовать цифровой метод.



На этом этапе приобретался навык чтения хоральной музыки *cantus planus*, которая движется размеренно в унисон по различным диатоническим интервалам. Одноголосная хоральная музыка являлась универсальным дидактическим материалом, на котором можно было демонстрировать основы теории музыки и практиковаться в вокальном овладении ими [см.: 7, с. 52].

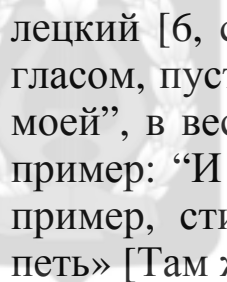
При этом уделяли большое внимание практическому освоению теории тонов и модусов, помогающей свободно интонировать хоральные песнопения, содержащие хроматизмы.

Затем переходили к освоению ритмически организованной музыки («*cantus fractus*») – сначала одноголосной, затем многоголосной (простого контрапункта и мелизматического). Параллельно изучались длительности нот и пауз, а также традиции ритмической интерпретации хоральной музыки [см.: 7, с. 149].

Необходимо отметить, что в учебных пособиях не уделяется внимания методам обучения многоголосному пению, вопросам гармонического строя, чистоты интонации при пении вертикальных созвучий. Видимо, многоголосное пение трактовалось как сумма одновременно звучащих унисонов, и подразумевалось, что исполнение многоголосной музыки с методической точки зрения уже подготовлено всем предыдущим обучением.

На третьем этапе обучения осваивали навык пения по нотам песнопений с текстом и изучали методы работы с хором. При этом соблюдалась строгая последовательность в выборе песнопений. Начинали с силлабических одноголосных, в которых каждому звуку (ноте) соответствовал один слог текста. Далее изучали песнопения, в которых на слог приходится по 2–3 звука. Причем, следуя принципу опережающего обучения, выбирались образцы из известных, выученных ранее на слух хоралов, тех, что чаще всего поются хором, например *Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus Dei*, антифоны Деве Марии. Потом, как подчеркивает автор «Пачаткаў...», «можно практыкавацца ў спяванні мелодый, якія найбольш падабаюцца» [7, с. 151]. И только затем переходили к изучению незнакомых песнопений, одноголосных и многоголосных.

Слова и слоги рекомендовалось произносить четко, ясно и выразительно. Для этого прививался навык осознанного владения темброво-динамическими возможностями голоса: «Когда поешь, то рассуди – как и где можешь показать голос, и так исходи из возможностей своего голоса, чтобы не чрезмерно показывать его силу, а знать – как пети печальное и как веселое», – наставлял Н. Ди-



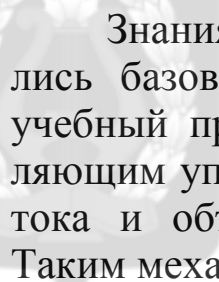
лецкий [6, с. 422]. «В печальном пении требуется петь умильным гласом, пусть будет тебе в пример такой стих: “Возопих во печали моей”, в веселом же пении нужно петь радостнейшим гласом, например: “И со веселием воспойте людие”, или смешанно, как, например, стих “Свете тихий”: тут самым тихим голосом нужно петь» [Там же].

Анализ размещенных в пособиях замечаний по поводу ритмики хора и особенностей исполнения одноголосных и многоголосных сочинений свидетельствует об аспектах, на которых было сосредоточено обучение будущих певчих церковных капелл.

Так, Лауксмин указывал, что «найбольш высакародная сярод свабодных мастацтваў, [музыка] ахоплівае... роўную (cantus planus) і фрактованую (cantus fractus). У першай з іх гукі спяваюцца роўна, не маюць дакладнай працягласці і прамежку часу, але па жаданню могуць спявацца карацей ці даўжэй. “Фрактус” жа – гэта музыка, у якой гукі маюць вызначаную меру часу, у спяванні больш кароткую ці больш доўгую» [7, с. 52]. Доминиканский аноним уточнял: «Пры інтанаванні пачатковую ноту трэба працягнуць некалькі больш, каб гук, які інтануецца, быў добра ўспрыняты. Аднолькавым спосабам трохі працягваюцца перадапошнія і апошнія ноты, каб заканчэнне спеву не здалося абсечаным і недасказаным» [7, с. 106]. И далее: «Лонгі і брэвісы не маюць розніцы ў працягласці і спяваюцца аднолькава роўна ў праявітых інтроітах, трактах, рэспансорыях, аферторыях, антыфонах. Выключэнне – калі з-за кароткасці якога-небудзь складу патрабуецца скараціць ноту, каб брэвіс не стаў лонгай, што не прыгожа. У спевах з метрызаваным тэкстам – Гімнах, Секвенцыях... у сольных спевах... меладычны рух падпарадкоўваецца метру... Тут трэба адрозніваць... ноты: 2 брэвісы павінны быць роўнымі лонзе» [Там же].

В некоторых случаях традиция ритмического оформления монодии передавалась опытным путем и сохранялась в виде ряда дополнительных знаков, выставляемых непосредственно над нотами изучаемого произведения. В частности, в нотных приложениях Лауксмина встречаются знаки, удлиняющие звучание нот, не только над последними или начальными звуками, но и над иными, соответствующими ударным слогам литургического текста.

При этом, следуя инструкции из Правила № 3, при хоровом исполнении каждый певчий должен был прислушиваться к большинству и следить за тем, «каб усе спявалі з тымі ж прамежкамі часу ноту за нотаі, склад за складам» [7, с. 151].



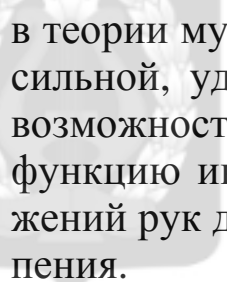
Знания правил ритмической организации песнопений являлись базовыми для дальнейших действий канторов. При этом учебный процесс предусматривал овладение механизмом, позволяющим управлять метроритмической организацией звукового потока и объединять усилия участников певческого коллектива. Таким механизмом было дирижирование.

О включении дирижирования в процесс обучения канторов свидетельствует цитата из учебного пособия Лауксмина: «Такт – гэта падъём і апусканне рукі таго, хто дырыжыруе музыкай. Такт мае дзве часткі: апусканне, якое грэкі завуць тэзіс, і падъём, які завецца арсіс. Цэлы такт мае абедзве часткі; тая ці другая частка пасобку – гэта палова такта. Па жаданню таго, хто кампануе мелодыю, такт можа падзяляцца на шмат частак» [7, с. 64]. Приведенное высказывание свидетельствует о том, что канторы XVII в. не только использовали дирижирование для управления хором или группой певцов, но и четко представляли структуру дирижерского жеста. Данное описание соответствует современной технике дирижирования по двухдольной схеме, объединяющей восходящее и нисходящее движение руки дирижера.

Косвенно о введении подобного способа дирижирования в учебный процесс этих заведений свидетельствует фрагмент из «Музыкальной грамматики» Дилецкого: «...простое вразумение твоего ума в шестоименном знамени, еже воздвигает глас разумом везде, обращающе горе и к низу по словам их, носимо их скорым и косным шествием, в возвышении руки и книзу опускаемо и паки вверх хождении воздвижимо и сие глаголет такт (т. е. полная, целая нота. – С. Г.)» [6, с. 80].

В приведенной цитате содержатся прямые указания на тактирование как способ управления темпом исполняемого песнопения, на алгоритм движений регента и на возможную дифференциацию дирижерского жеста при тактировании песнопений, начинающихся с неполного такта. (Любопытно, что однонаправленное движение лежит в основе ауфтакта, который является одним из важнейших и сложнейших элементов современного дирижирования.)

Дирижирование по предложенному графическому рисунку (схеме) – *тактирование* – применялось при исполнении «фрактованной», ритмически организованной музыки. В этом проявлялся новый, но уже закрепившийся этап понимания временной организации музыки, «переход от квантитативной (времяизмерительной) ритмики к акцентной, произошедший и в музыкальной практике, и



в теории музыки» [4, с. 53]. Опускание руки соответствовало более сильной, ударной доле, подъем – слабой. Тактируя, кантор имел возможность задавать исполнителям метр и темп, т. е. выполнять функцию информирования хорового коллектива. Активность движений рук дирижера позволяла певцам судить об уровне громкости пения.


Примечательно, что к воспитанию навыка тактирования приступали на втором этапе обучения, когда певчие осваивали длительности нот и пауз. Тактируя, учащиеся пели мелодические построения с различной ритмической организацией, исполняли песнопения «*cantus fractus*» в одnogолосном, а позднее в многоголосном изложении [7, с. 52].

Следует обратить внимание на особенность канторского дирижирования на территории Беларуси в XVII в., а именно на отсутствие ударно-шумового элемента, который был присущ западно-европейскому инструментальному дирижированию в этот период.

Наличие в отечественной хоровой практике XVII – XVIII вв. еще одного вида богослужебной музыки – монодии (метрически не организованной) – требовало несколько иного способа дирижирования (не тактирования), который должен был призван подчеркнуть псалмодический, речитативный характер данных песнопений и максимально способствовать ясности и четкости произношения слов богослужебного текста.

Об ударно-шумовом способе дирижирования, распространенном в Западной Европе с XVI в., пишет З. Глядешкина, анализируя трактат Луи Буржуа «Истинный путь музыки» (1550): «Такт понимается как равномерное движение пальца или всей руки вверх-вниз, скорее всего такт – это просто удар. В таком понимании тактировать – значит отбивать такт, каждую долю. Возникает своего рода весьма примитивное дирижирование, в котором самым главным является поддержание метра, равномерного пульсирования, соблюдения пропорциональности временных величин. Наиболее близкий латинский аналог – баттута (фр. – *battue*)» [4, с. 31].

Предпосылки для проникновения этого способа дирижирования на территорию ВКЛ возникли еще в XVI в. При великокняжеских дворах работали итальянские музыканты – капельмейстер А. Поттильо, композиторы Л. Маренцио и Дж. Каччола [5, с. 16]. Вацлав из Шамотул, будучи одним из «юношей-певцов» (*adolescents cantors*) королевской капеллы Сигизмунда II в Кракове, основательно изучил творчество итальянских мастеров [1, с. 49]. В Риме



получал образование композитор Ян Брандт, с 1593 по 1597 г. преподававший в Виленской академии [5, с. 14]. Все они владели европейскими навыками управления коллективом исполнителей.

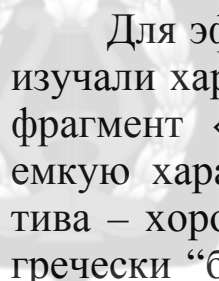
Подобный способ дирижирования имеет общие черты с пришедшим из глубины веков и принятым в современном православном богослужении дирижированием «читком». Характеризуя данный вид дирижирования, Н. Матвеев пишет: «Каждый слог слов текста исполняется на каждую долю дирижерского жеста при дирижировании “на раз”. Начальные и конечные попевки каждой певческой строки, содержащие в себе две и более ритмические единицы, исполняются строго в темпе, при пульсации дирижерского жеста» [8, с. 97].

Общность технологии разных вариантов дирижерских жестов (по двудольной схеме батутта и «читок») создает объективное условие для параллельного их использования при дирижировании богослужебной музыкой в XVII – XVIII вв.

Следующим важным направлением подготовки будущих канторов было освоение методов работы с хором и управления им.

Интересные замечания по поводу действий дирижеров в процессе исполнения песнопений содержатся в труде анонимного автора из монастыря миссионеров в Лыскове. Согласно Правилу № 5 из этой работы, руководитель хора должен: начинать пение, петь всегда хорошим и сильным голосом в удобной тесситуре, приспособиться к мутации, петь уверенно и не лениться, предвосхищать обычное понижение интонации при пении, корректировать высоту пения, если хор или солист начал очень высоко или низко, определять высоту следующего песнопения и уметь находить необходимый тон [см.: 7, с. 155]. Следовательно, выступающему в качестве дирижера кантору нужно было постоянно контролировать звуковой поток с точки зрения чистоты интонации и качества звука и, если возникала необходимость, корректировать его. Правило № 5 является одним из ранних замечаний по поводу дифференциации функций дирижера. В настоящее время наука о дирижировании выделяет четыре функции: моделирование, информирование, контролирование и корректирование. Анализ данного пособия и других учебных трактатов белорусских авторов позволяет говорить о наличии трех из них уже в XVII – XVIII вв.:

- 1) информирование через дирижирование и вербальный метод общения с певцами;
- 2) контролирование качества звука исполнительского коллектива;
- 3) корректирование чистоты интонации.



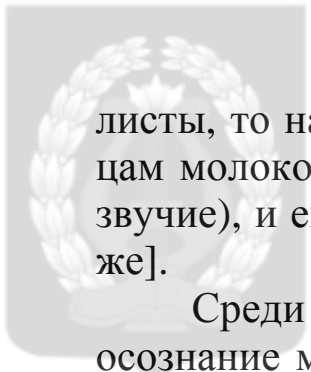
Для эффективного выполнения указанных функций учащиеся изучали характеристики певческих голосов, о чем свидетельствует фрагмент «Музыкальной грамматики», содержащий достаточно емкую характеристику структурных элементов хорового коллектива – хоровых партий: «Бас называется от слова “баса”, или по-гречески “басие”, по-славянски же основание, поскольку пение на нем утверждается и основу имеет. Но не думай, что бас это тот, кто низко (“толсто”) поет, подразумевай же, что бас это тот, кто поет басовые ноты (относительно хоровой партитуры). Тенор называется потому, что это середина, так как имеет средние ноты между альтом и басом. Дискант голос детский, который поет на октаву выше и потому называется дискант, ибо дискантует – слово сложное: дис – по-итальянски, по-латыни бас; по-славянски – дважды; так как во II октаве поет относительно тенора или альты; кантус – по-латыни, по-славянски же – пение. Итак, когда нет мальчика, то можно его партию отдать тенору. Альт – это по-латыни альтус, по-славянски высокий, потому что он все голоса, когда нет дисканта (подразумевай – детского тонкого глосса), голосом своим превосходит, в высоких нотах – сосед дисканту, в средних – тенору» [6, с. 413].

Знание канторами природы голоса каждой хоровой партии, его возможностей позволяло решать частные задачи управления исполнением. Например, Дилецкий писал: «Для задавания тона от какого-либо звука нужно знать, какие голоса у певцов – высокие или низкие; во всем должны быть мера и предел по изложенному выше» [6, с. 349].

Освоению методов задавания тона уделялось особое внимание: учебные пособия подробно прописывали алгоритм действий руководителя хора:

– тон задается путем исполнения устойчивых звуков лада; «задавать голосам хора можно тогда, когда понимаешь, что звук *a* (ля) согласуется со звуком *c* (до) и со звуком *e* (ми); то же и на прочих звуках» [Там же];

– задавая тон, дирижер должен знать уровень подготовки хорового коллектива и, учитывая его, выбирать способ задавания тона – путем исполнения или одного, устойчивого звука, или трезвучия: «Начальный тон, по латыни “инценто”, по-славянски же начало пения, хорошо обученным певцам не требуется задавать так: “*ут, ми, соль*”. Нужно только пропеть звук с его названием, который стоит в басу, например *ут*. Если же это незнающие вока-



листы, то на *ут* раздавайте им тон как хлеб в рот или как младенцам молоко: *ут, ми, соль* и еще соль на октаву (разложенное трезвучие), и еще старшему юноше – второму басу – октаву *ут*» [Там же].

Среди вопросов методического характера было изучение и осознание механизма образования цепного дыхания: «Калі спявае ўвесь хор, не трэба прыпыняцца, пакуль не дойдзеш да канца спеваў; нават калі асобныя спевакі, маючы патрэбу, робяць дыханне, гэта не павінна прыводзіць да прыпынку ў гучанні ўсяго хора. Той, хто робіць дыханне, павінен прапусціць некалькі нот, не паўтараючы таго, што ўжо выканаў хор, каб не было какафоніі; а далучаецца да спеву ў месцы, дзе хор адначасова робіць нібы напаяглыбокі ўдых, каб усе харысты маглі злучыць свае ноты» [7, с. 159]. (Эти строки являются одними из ранних методических заметок по хоровому дыханию в белорусской музыкально-методической литературе.)

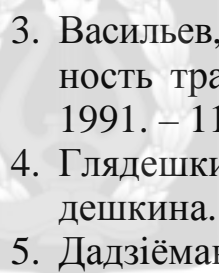
Отдельное внимание уделялось и методу работы с хором над песнопением. Рекомендовалось начинать с сольфеджирования нотного материала и четкого произнесения текста песнопения; далее присоединять к выученной мелодии текст, сохраняя ясность произношения, чтобы основная идея песнопения была воспринята верующими¹.

Совокупность теоретических знаний, методических рекомендаций и практических навыков работы с хором, которая реализовывалась в учебных заведениях католической конфессии ВКЛ, была продиктована многофункциональностью деятельности руководителей церковных коллективов: дирижер XVII – XVIII вв., продолжая сложившуюся в предыдущих столетиях традицию, совмещал в себе функции певца, руководителя хора и педагога. Подготовка канторов включала вокально-хоровое воспитание, обучение управлению певческим коллективом и методам работы с хором.

Список использованных источников

1. Бэлза, И. История польской музыкальной культуры: в 2 т. / И. Бэлза. – М.: Музгиз, 1954. – Т. 1. – 335 с.
2. Блинова, Т. Иезуиты в Белоруссии / Т. Блинова. – Минск: Беларусь, 1990. – 110 с.

¹ Данный метод разучивания хорового сочинения используется в современной практике.

- 
3. Васильев, В. Очерки о дирижерско-хоровом образовании: преемственность традиций и тенденция развития / В. Васильев. – Л.: Музыка, 1991. – 118 с.
 4. Глядешкина, З. Сольмизация и гамма: лекции и материалы / З. Глядешкина. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2002. – 168 с.
 5. Дадзіёмава, В. Нарысы гісторыі музычнай культуры Беларусі / В. Дадзіёмава. – Мінск: Беларус. дзярж. акадэмія музыкі, 2000. – 256 с.
 6. Дилецкий, Н. Идея грамматики мусикийской / Н. Дилецкий; публикация, пер., исслед. и коммент. В. Протопопова. – М.: Музыка, 1979. – 639 с. – (Памятники рус. муз. искусства; вып. 7).
 7. Ліхач, Т. Тэорыя харальных спеваў на Беларусі / Т. Ліхач. – Мінск: Беларус. дзярж. акадэмія музыкі, 1999. – 196 с.
 8. Матвеев, И. Хоровое пение: история русского церковного пения / И. Матвеев. – М.: Изд-во братства во имя св. кн. А. Невского, 1998. – 287 с.
 9. Романовский, Н. Хоровой словарь / Н. Романовский. – М.: Музыка, 2000. – 230 с.

Summary

The article investigates the leading trends of cantors training in Catholic educational institutions, which were functioning on the territory of Belarus in the 17th – 18th centuries. In the centre of attention are professional skills of beginners, leaders of singing groups: voice training, methods of vocal and choral training, conducting and choir management techniques.

Статья поступила в редакцию 22.02.2016 г.