

ББК 85.314я73 Ж67

Живов В.Л.

Ж67 Хоровое исполнительство: Теория. Методика. Практика: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. — М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. — 272 с.

ISBN 5-691-00916-8.

Пособие может использоваться в качестве основного материала по курсу «Теория хорового исполнительства», а также в качестве дополнительного — по курсу «Хороведение» на занятиях в классах хорового дирижирования, вокала, чтения хоровых партитур.

Адресовано студентам и преподавателям музыкальных и педагогических вузов, колледжей, преподавателям музыкальных и общеобразовательных школ, хормейстерам-практикам и широкому кругу любителей хорового пения.

ББК85.314я73

**ISBN 5-
691-00916-8**

© Живов В.Л., 2003 ©
Гуманитарный
издательский центр
«ВЛАДОС», 2003

© Серийное
оформление обложки.
Гуманитарный
издательский центр
«ВЛАДОС», 2003

Содержание

Оглавление

Введение	5
Глава 1. Исполнительское искусство.....	9
Специфика исполнительского искусства.....	9
Специфика музыкального исполнительства.....	15
Глава 2. Специфика хорового исполнительства	20
Человеческий фактор	21
Связь со словом	33
Специфика инструмента	40
Коллективный характер	43
Наличие дирижера	46
Глава 3. Хор как исполнительский «инструмент»	51
Понятие о хоре	51
Характеристика хоровых партий и составляющих их голосов	54
Краткая характеристика типов голосов	55
Женские голоса.....	55
Мужские голоса.....	56
Детские голоса.....	57
Качества хоровой звучности	59
Ансамбль	59
Строй	74
Глава 4. Хоровая партитура	89
Функции хоровых голосов.....	89
Мелодическая функция	92
Гармоническая функция.....	95
Контрапунктическая функция.....	99
Глава 5. Подготовительная работа дирижера над партитурой (становление исполнительского замысла)	107

Глава 6. Репетиционная работа с хором (реализация исполнительского замысла)	126
Техническое освоение произведения	126
Художественная отделка произведения	135
Средства исполнительской выразительности	136
Качество звучания	136
Звуковысотное интонирование	139
Темпоритм	149
Динамика	160
Тембр	170
Артикуляция	179
Фразировка	184
Глава 7. Концертное исполнение (воспроизведение исполнительского замысла)	194
Специфика концертного исполнения	194
Средства дирижерской выразительности	198
Темп и жест	205
Динамика и жест	207
Тембр и жест	211
Фактура и жест	212
Артикуляция и жест	213
Фразировка и жест	215
Глава 8. Проблема стиля в хоровом исполнительстве	223
Музыкальный стиль	223
Исполнительский стиль	233
Глава 9. Дирижерская этика	251
Заключение	262
Рекомендуемая литература	263

Введение

В многогранной деятельности хормейстера и школьного учителя музыки исполнительство занимает важное место. От того, насколько ярко и убедительно исполнено произведение или его фрагмент, в большой мере зависит успех их педагогической и учебно-воспитательной деятельности, музыкальный авторитет. Однако если в практическом плане ориентация многих музыкальных дисциплин, изучаемых на музыкальных факультетах педагогических и дирижерско-хоровых отделениях музыкальных вузов, на исполнительство достаточно ясно выражена, то в музыкальной и музыкально-педагогической теории мысль об исполнительстве до сих пор не утвердила себя как наука, имеющая свои закономерности, свои принципы эстетических обобщений, главное же, как отрасль эстетического мышления, влияющего на практику. В то время как в области театра разделение искусств сочинения и исполнения давно реализовалось в размежевании учебных заведений, готовящих писателей, сценаристов, драматургов, актеров и режиссеров, в области музыки композиторов, теоретиков и исполнителей готовят одни и те же учебные заведения. В принципе в этом нет ничего плохого, ибо музыкальное образование должно быть нацелено на получение одной профессии — музыкант; композитор, пианист, скрипач или дирижер хора — это специальности, в которых данная профессия реализуется. Однако жизненная практика показывает, что теоретический фундамент подготовки музыканта той или иной специальности при многих общих моментах, свойственных профессии, должен различаться в зависимости от ее специфики.

В музыкально-исполнительской педагогике всегда остается актуальной проблема отрыва теории от практики. И это вполне естественно, ибо под теорией в музыке чаще всего понимают науку, раскрывающую и объясняющую секреты воздействия музыки, а под практикой — собственно исполнение, то есть интонирование музыки в живом звучании. Понятно, что при таком походе отрыв «запрограммирован»: теория музыки, теория сочинения и теория исполнения — вещи разные. Тем не менее элементарная теория музыки, сольфеджио, гармония, полифония, анализ форм и другие теоретические дисциплины, призванные обеспечить полную

музыкальную грамотность, сегодня являются единственной (кроме специальных курсов методики) теоретической базой воспитания исполнителя, хотя специфика исполнительства состоит не только в постижении музыки, но и в передаче ее слушателям в живом звучании. И несмотря

на то что в российских консерваториях давно организованы кафедры теории и истории исполнительства, сама теория исполнительства по-прежнему отсутствует, а заменяется курсами «Методика игры на инструменте», «Методика преподавания», «Методика работы с хором», «Хороведение» и т.п.

Однако *метод* — буквально «ход, путь к чему-либо» — это лишь способ достижения цели, способ соединения теории с практикой и практики с теорией, способ проверки на практике теоретических положений. И любая методика, методические принципы строятся прежде всего на осмыслении и обобщении практики, передового исполнительского и педагогического опыта. То же относится и к методике работы с хором и к хороведению, в поле зрения которых находятся вопросы организации хорового коллектива, репетиционного процесса; работа над хоровым строем, ансамблем, дикцией; методы разучивания произведения, вокальной работы и т.д. Но методика не может и не должна заменять теорию и брать на себя ее функции. И музыкальное исполнительство в этом смысле не исключение. Не подлежит сомнению, что исполнительская практика должна иметь собственный теоретический фундамент, или *науку* об исполнительстве. Здесь под термином «наука» мы имеем в виду преимущественно его первоначальный смысл, а именно — обозначение системы нормативов, использование которых подчинено главной педагогической задаче — *научить* музыкально-исполнительской деятельности, хотя в процессе ее решения мы постоянно сталкиваемся с необходимостью познавать закономерности музыки и музыкального исполнительства, в значительной степени приближаясь к деятельности ученого, исследующего музыкальные явления. На наш взгляд, главной целью теории исполнительства является обоснование и формулирование закономерностей художественно-выразительного, экспрессивного и формообразующего воздействия исполнительских средств, вытекающих из содержательных возможностей музыки, особенностей развития, структуры

сочинения и ее толкования, голосоведения, фактуры и других моментов. Дело исполнителя — воспользоваться или не воспользоваться этими знаниями и возможностями, предпочесть то или другое, но желательно, чтобы он был осведомлен о *нескольких* приемах использования темпа, динамики, тембра, штрихов, фразировки. В любом случае знакомство с основными эстетическими концепциями теории исполнительства будет способствовать росту художественных критериев будущих хормейстеров и учителей музыки, поможет им «выстроить» в своем внутрислуховом представлении ту идеальную «модель»

исполнения, для реализации которой в живом звучании следует прибегнуть к той или иной методике. Ведь методика — это не что иное как обобщение способов деятельности, направленных на глубокое и прочное усвоение учащимися знаний, навыков, умений. Видеть же в методике некую «панацею», спасение от всех бед — глубокое заблуждение. Верность любой методики проверяется практикой. Как бы изобретательна и занимательна сама по себе она ни была, ее целесообразность может подтвердить лишь практический результат. Только после осмысления и обобщения практического опыта, подтверждающего действенность методических приемов, они могут занять место в теории в виде определенных эстетических концепций. «Критерием истины теории является практика», «теория — обобщение познавательной деятельности в результате практики» — эти философские определения вечны и неизменны, так же как философская формулировка диалектического пути познания: «от практики к теории и от нее вновь к практике». Исходя из этого логично предположить, что вопросы методики работы с хором должны рассматриваться в неразрывной связи с проблемами исполнительскими, равно как вопросы, составляющие основу курса «Хороведение».

Данное учебное пособие создавалось в опоре на ведущие теоретические концепции и идеи современной музыкальной науки:

о направленности музыки на восприятие, о роли жизненного и музыкального опыта в восприятии музыки, о взаимосвязях и взаимопроникновении различных видов искусств, о средствах музыкальной выразительности, о принципах художественного воздействия, об управлении слушательским восприятием.

Естественно, принимались к сведению высказывания и статьи известных музыкантов-исполнителей, аналитические разработки, так или иначе касающиеся их творчества, другие публикации, рассматривающие различные виды и аспекты музыкального исполнительства.

С изданием в последнее время трудов, посвященных проблемам музыкальной акустики, восприятия, а следовательно, и воздействия музыки и ее отдельных средств (работы Н.А. Гарбузова, Е.В. Назай-кинскогo, В.В. Медушевского, Ю.Н. Рагса, О.Ф. Сахалтуевой и др.), появилась возможность подвести научный фундамент под целый ряд исполнительских приемов, давно ставших достоянием практики.

Поскольку теоретический фундамент музыкального исполнительства не мог быть создан без привлечения эстетической науки, в работе были использованы исследования философов и эстетиков, в которых общие принципы исполнительского творчества рассматриваются в широком философском ракурсе (труды М.С. Кагана,

С.Х. Раппопорта, В.К. Скатерщикова, Е.Г. Гуренко и др.). Задачу во многом облегчила возможность опоры на закономерности воздействия, применяемые в области художественного слова, сценической речи, пантомимы, театрального искусства. Главной же базой для создания книги была многолетняя практическая деятельность автора в качестве дирижера профессиональных, любительских и учебных хоров.

Провозглашая новый (хотя и давно назревший) подход к хоровой педагогике с позиции музыканта-художника, интерпретатора, «режиссера-постановщика» музыкального произведения, а не «изготовителя» и «настройщика» хора, нельзя не учитывать и специфику исполнителя (хора) и исполняемого (хоровой музыки). В связи с этим в книгу вошли некоторые вопросы хороведения и методики работы с хором, знакомство с которыми для становления и реализации исполнительского замысла необходимо. В частности, рассматриваются основные элементы хоровой звучности, дается характеристика хоровых партий и составляющих их голосов, основных принципов и приемов хорового письма, хоровой фактуры.

Первой попыткой обобщения этого материала явился лекционный курс «Теория хорового исполнительства», с 1975 г. читаемый автором на дирижерско-хоровом отделении Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского и на музыкальном факультете Московского педагогического государственного университета. Материал курса послужил основой данного труда.

Глава 1

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

Специфика исполнительского искусства

Человеческая деятельность реализуется в двух наиболее общих формах — практической и духовной. Результатом первой являются изменения в материальном общественном бытии, в объективных условиях существования; результатом второй — изменения в сфере общественного и индивидуального сознания. В качестве особого типа (вида или рода) духовной деятельности эстетики и философы выделяют так называемую *художественную деятельность*, понимаемую ими как практически-духовную активность человека в процессе создания, воспроизведения и восприятия произведений искусства. Искусство же они определяют как один из способов духовного освоения мира, «специфическую форму общественного сознания и человеческой деятельности, представляющую собой отражение действительности в художественных образах»¹, а произведение искусства или художественное произведение — как «продукт художественного творчества, в котором в чувственно-материальной форме воплощен духовно-содержательный замысел его создателя-художника и который отвечает определенным критериям эстетической ценности»². Если же рассматривать произведение искусства как некую предметно-физическую организацию, то нужно отметить, что оно выступает как особая материальная конструкция, которая создается и существует как сочетание звуков, слов или движений, как соотношение линий, объемов, цветовых пятен и т.п. Разумеется, целиком свести произведение искусства к этой материальной конструкции нельзя. Тем не менее художественное произведение неотделимо от своей материальной плоти, равно как и от средства того искусства, к которому принадлежит.

Известно, что все виды искусства, несмотря на различия в способе создания художественных ценностей, характере и типе образности, взаимосвязаны и имеют много общего как в самом процессе выражения, так и в организации средств выражения. Однако для того чтобы сконцентрировать внимание на сущности

¹ Философский словарь. — М., 1980. — С. 135.

² Эстетика: Словарь. — М., 1989. — С. 274.

исполнительского искусства, необходимо прибегнуть к сравнению и классификации искусств, выделяя тот или иной существенный для данной группы признак.

Существует много вариантов классификации искусств. Их группируют по способам существования, восприятия, средствам воплощения: например, разделяют на «зрительные» (т.е. воспринимаемые глазом) и «слуховые» (воспринимаемые слухом); на искусства, использующие природный материал — мрамор, дерево, металл (скульптура, архитектура, прикладное искусство), и искусства, применяющие в качестве материала слово (художественная литература), и, наконец, искусства, где в качестве материала выступает сам человек (исполнительские искусства); на искусства «пространственные», «временные» и «пространственно-временные»; «одно-составные» и «синтетические», «статичные» и «динамичные».

Применительно к теории исполнительства последняя классификация может рассматриваться в качестве основания для дальнейшего познания специфики этого вида искусства.

В самом деле, каждый вид искусства имеет либо процессуально-динамический (временной), либо статический характер. Разделив (разумеется, условно) искусства на «статичные» и «динамичные», мы легко обнаружим их различия. Первые обладают пространственной формой существования в виде «произведений-предметов» (живописное полотно, архитектурное сооружение, скульптурная композиция, изделие декоративно-прикладного искусства и т.д.), вторые имеют временной или пространственно-временной характер и воспринимаются как «произведения-процессы» (танец, театральное действие, музыкальная пьеса и т.д.).

В «статичных» искусствах результатом художественной деятельности является конкретный, единичный и, как правило, уникальный предмет, обладающий художественной ценностью. Здесь царит оригинал. Правда, находится место и для копии. Но располагается она на «внутреннем расстоянии», что подчеркивает существующие между ними различия и даже их несоизмеримость. К тому же в «статичных» искусствах творческий акт создания художественных ценностей может быть совершенно не связанным с их воспроизведением. В «динамичных» же искусствах процесс создания художественных ценностей и процесс

воспроизведения неразрывны и как бы переливаются один в другой: первый на заключительной стадии вбирает в себя частицу второго; в свою очередь процесс воспроизведения обязательно включает в себя элементы созидания. Иначе говоря, в отличие от «статичных», в «динамичных» искусствах в системе «автор» творческий акт не завершается. Художественное проектирование выполняется здесь в своих главных чертах, образуя основу произведения-процесса. Вследствие этого возникает необходимость в завершающей стадии, где происходит мысленная конкретизация продукта творческой деятельности автора произведения. Эта стадия художественного проектирования в «динамичных» искусствах передается исполнителю. Причем спроектированная автором духовная основа произведения может «овеществляться» в бесконечном многообразии правомерных исполнительских вариантов, в каждом из которых в то же время реализуется и вторая стадия художественного проектирования, конкретизирующая продукт авторского творчества.

Отсюда следует, что в «динамичных» искусствах художественная деятельность бывает *первичной* и *вторичной*. Первая охватывает деятельность автора произведения (композитора, хореографа, драматурга), вторая — главным образом деятельность исполнителя (певца, танцора, актера). Понятия «первичность» и «вторичность» в художественной деятельности нужно понимать и использовать только в их *соотнесенности*. Первичность художественной деятельности существует только в отношении к деятельности вторичной, и наоборот. Значит они проявляются исключительно в парных взаимосвязях, таких, например, как «драматург—режиссер», «драматург-актер» или «драматург—исполнители» (режиссер и актеры в их единстве). Вторичность исполнительства определяется тем, что исполнение состоит в творческом воссоздании произведения — результата первичного процесса творчества. На современном этапе развития ***исполнительство — это творчество на основе уже готового текстового материала, первоначально созданных художественных образов,*** тогда как объектами воплощения первичного художественного творчества служат, как правило, внехудожественные явления действительности. Таким образом, ***исполнение есть как***

бы вторичное отражение действительности, отражение посредством творческого воспроизведения продукта первичного отражения.

В «статичных» и «динамичных» искусствах первичная и вторичная деятельность существенно различаются. Если в «статичных» искусствах первичная художественная деятельность бывает только самостоятельной, а вторичная — только «несамостоятельной», то в «динамичных» искусствах и та и другая являются *относительно самостоятельными*. Так, например, музыкант-исполнитель не может обойтись без композитора. Но и композитор, в свою очередь, нуждается в инструменталистах и певцах. То же самое относится к драматургу и актеру, балетмейстеру и танцору. Только особое сотрудничество автора и исполнителя способно породить полноценное искусство. В первичном творчестве действительность выступает опосредованной через личность художника. В творчестве же исполнителя действительность выявляется опосредованной как бы вдвойне. Образы, созданные писателем, поэтом, композитором, в исполнительском воплощении приобретают черты и краски, определяющиеся мировоззрением исполнителя, его индивидуальностью, творческой манерой, талантом, мастерством.

В зависимости от своего индивидуального склада исполнитель подчеркивает или затушевывает те или иные черты первичного образа. Такая возможность появляется у него потому, что одной из главных особенностей первичного образа является его *многозначность*, позволяющая найти многие варианты исполнительского воплощения. Каждый артист, вольно или невольно, приносит в первичный образ нечто свое. Отсюда следует, что исполнение — это не только воспроизведение первичного художественного образа, но и перевод его в качественно новое состояние — *исполнительский художественный образ*, самостоятельность которого по отношению к первичному образу все же относительна. В то же время и первичный образ также не может считаться абсолютно независимым от исполнения, коль скоро речь идет об исполнительских искусствах. Он несет в себе необходимые предпосылки образа исполнительского, его реальную возможность, исполнительство же есть претворение этой возможности в действительность.

Итак, исполнительское искусство есть «вторичная, относительно самостоятельная художественно-творческая деятельность, заключающаяся в процессе материализации и конкретизации продукта первичной художественной деятельности»¹. Это определение выявляет границы исполнительского искусства, но не исчерпывает всех его особенностей. Так, наряду со *вторичностью* и *относительной самостоятельностью* творческой деятельности необходимо *наличие творческого посредника* между создателем художественных ценностей и воспринимающим субъектом (публикой). Другой важной чертой исполнительства является то, что в большинстве случаев исполнение есть *непосредственный акт творчества*, который совершается перед слушателями, зрителями сейчас, в данный момент. К тому же публичное выступление артиста объединяет в себе и творческий процесс и продукт этого процесса. *Совпадение деятельности и ее результата* также относится к характерным особенностям исполнительства. Известно, что ошибку, допущенную во время публичного выступления исполнителя, уже невозможно исправить, что свидетельствует о *необратимости* исполнительского процесса. С этой чертой связана другая особенность исполнительского творчества — *невоспроизводимость* процесса публичного выступления, поскольку абсолютно точное его повторение невозможно. Наконец, интересной и важной особенностью исполнительского искусства является *наличие прямых и обратных связей интерпретатора с аудиторией*. Благодаря этому возникает возможность непосредственного влияния публики на ход творческого процесса.

Все эти признаки весьма существенны для характеристики исполнительского искусства. Но самой главной чертой, определяющей его специфику, является

¹Гуренко Е.Г. Проблемы художественной интерпретации. — Новосибирск, 1982. — С. 3.

наличие художественной интерпретации, под которой мы понимаем исполнительскую трактовку продукта первичной художественной деятельности¹.

Интерпретация — центральное понятие эстетики исполнительского искусства. Оно вошло в обиход в середине XIX в. и употреблялось в художественной критике и искусствознании наряду с термином «исполнение».

Смысловое значение понятия «интерпретация» заключало в себе оттенок индивидуализированного прочтения, своеобразия артистической трактовки, тогда как значение слова «исполнение» ограничивалось строго объективной и точной передачей авторского текста. Долгое время соперничество этих терминов в теории исполнительства проходило с переменным успехом, что было связано в основном со сменой представлений о роли интерпретатора в музыке. Там, где художественная практика начинала отвергать формально точное воспроизведение композиторской мысли и в противовес этому всячески стимулировать индивидуальность, творческую самостоятельность дирижера, инструменталиста, певца, термин «интерпретация» постепенно вытеснял из употребления понятие «исполнение». И наоборот, абсолютизация исполнительской свободы, субъективистский произвол, приводящие к искажению содержания и формы произведения и замысла автора, немедленно вызвали активное противодействие. Тут же вопрос о необходимости точного следования авторскому замыслу приобрел особую остроту, и употребление термина «исполнение» вместо понятия «интерпретация» считалось более оправданным и закономерным.

Вместе с тем, при всем своеобразии смыслового содержания этих понятий, они долгое время указывали на один и тот же объект, отсылали к одному и тому же явлению. И «интерпретация», и «исполнение» обозначали *продукт* исполнительской деятельности — другими словами, то, что отзвучало в процессе живого интонирования. Позднее в понимании этих терминов появились различия. Суть их

¹ Напомним, что первоначальный смысл термина «интерпретация», часто употребляемого как синоним слова «исполнение» — *interpretatio* (лат.), означает именно и только истолкование, объяснение, прочтение.

сводилась к тому, что слово «исполнение» по-прежнему означало *продукт* исполнительской деятельности, тогда как «интерпретация» — лишь *часть этого продукта*, представляющую собой творческую, субъективную сторону исполнения. Таким образом, исполнение мысленно расчленилось на объективный и субъективный «пласты», первый из которых связывался с творчеством автора, а второй (собственно интерпретационный) — с творчеством исполнителя.

В целом же взгляды на «интерпретацию» и «исполнение» обнаруживают одну общую черту. Как правило, интерпретация не выводится за рамки исполнения и либо целиком отождествляется с ним, либо характеризуется как одна из его сторон. При этом и исполнение и интерпретация неразрывно связываются с продуктом исполнительской деятельности. Однако исполнительская деятельность в целом и ее продукт, результат могут и не совпадать. Это тем более относится к интерпретации, которая в системе исполнительской деятельности проявляется на различных ее этапах, охватывая:

- 1) протекающий в сознании артиста процесс построения собственной исполнительской концепций;
- 2) действия, направленные на ее реализацию;
- 3) «овеществленную» исполнительскую трактовку, реализованную в живом звучании.

Как видим, художественную интерпретацию правомерно рассматривать и как исполнительскую деятельность, и как ее результат, и как акт, предваряющий непосредственную деятельность и связанный с формированием исполнительского замысла. Но как бы мы ее ни рассматривали, именно художественная интерпретация является тем критерием, с помощью которого можно отделить исполнительское искусство от прочих видов художественной деятельности.

Установление этого специфического сущностного признака позволяет точнее сформулировать содержание данного термина. ***«Исполнительское искусство есть вторичная, относительно самостоятельная художественная деятельность, творческая сторона которой проявляется в форме художественной***

*интерпретации»*¹. Эта формулировка, принадлежащая Е.Г. Гуренко, наиболее точно выявляет специфику и своеобразие исполнительства и может быть использована в качестве основы для познания специфики музыкального исполнительства.

Специфика музыкального исполнительства

"Жизнь музыкального произведения в его исполнении, то есть в раскрытии его смысла через интонирование для слушателей..."² — в этих словах академика Б. Асафьева ясно и точно сформулировано значение исполнителя в музыкальном искусстве. Действительно, только с момента исполнения, которое должно быть органичным продолжением и завершением композиторского замысла, начинается подлинная жизнь музыкального сочинения. Отсюда понятна огромная роль исполнителя в музыке, которого можно назвать соавтором произведения. Образы, созданные композитором, в исполнительском воплощении приобретают черты, определяющиеся мировоззрением исполнителя, его творческой манерой, темпераментом, фантазией, вкусом, уровнем мастерства. В результате *исполнительский художественный образ*, с которым в значительной степени связана оценка произведения слушателями, нередко обретает в нашем сознании самостоятельное значение, поскольку в нем могут выявляться такие ценности, которых не было в первичном образе. Тем не менее первоосновой любого музыкального исполнения является нотный текст произведения, без которого исполнительская деятельность невозможна. Зафиксированный в нотной записи, он требует не просто грамотного прочтения, а угадывания, расшифровки намерений автора, а также тех сторон его музыки, о которых он мог и не подозревать. Дело в том, что нотная запись — это всего лишь эскиз по сравнению с реальным звучанием музыки. Характерно в этом смысле высказывание известного американского композитора А. Копленда: «Некоторые исполнители с религиозным благоговением взирают на печатную страницу: каждая люфтвауза, каждое слигованное staccato, каждое мет-рономическое обозначение воспринимается ими как святыня. Я всегда

¹ Гуренко Е.Г. Указ. соч. — С. 109.

² Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. — Л., 1971. — С. 264

колеблюсь, по крайней мере внутренне, прежде чем подорвать их доверчивую иллюзию. Мне бы очень хотелось, чтобы наша нотная запись, наши принятые указания темпов и динамики были абсолютно точны, но справедливость требует признать, что печатная страница — это всего лишь некое приближение к желаемому. Это лишь указание на то, насколько близко в изложении на бумаге композитор подошел к своим сокровенным мыслям. И за пределами этого исполнитель предоставлен самому себе»¹.

Однако несовершенство способов записи — не главный довод в пользу относительной самостоятельности исполнительского творчества и исполнительской свободы. Гораздо важнее в этом смысле такая специфическая особенность музыкального образа, как *многозначность*.

Отдельные музыкальные средства — мелодические рисунки, ритмы, ладовые обороты, гармонии и т.д., являясь средствами выражения (отражения композитором действительности), а следовательно, средствами содержательными, не имеют раз и навсегда заданных, фиксированных выразительно-смысловых значений: одно и то же средство может применяться в неодинаковых по характеру произведениях и содействовать различным, даже противоположным выразительным эффектам. *Каждое средство обладает своим кругом выразительных возможностей, обусловленных как объективными свойствами и жизненными связями данного средства, так и сложившейся в ходе музыкально-исторического процесса способностью этого средства вызывать определенные представления и ассоциации.* Реализация же какой-либо из возможностей зависит всякий раз от контекста, в котором данное средство выступает. Так, в пределах даже одного голоса выразительный смысл, например, мелодического рисунка в огромной степени зависит от метроритма, темпа, ладового значения тонов, регистра, тембра, динамики, способа извлечения звука, т. е. от всего *комплекса*, в который включено данное средство. Типичные интонационно-ритмические обороты, охватывая несколько элементов музыки, образуют некий простейший, как бы первичный,

¹ *Копленд А.* Музыка и воображение // Сов. музыка. — 1968. — № 4. — С. 120.

комплекс, существующий в общественном музыкальном сознании в виде комплекса частичного, неполного, поскольку он охватывает не все элементы музыки, а лишь некоторые. Каждый такой комплекс в разных условиях может вызывать представление о различном характере музыки. Например, чтобы движение по тонам трезвучия, лежащее в основе многих классических тем, вызвало представление об активном, мужественном характере, необходимо соблюдать метрическую акцентированность, весомость звуков и связанную с этим соответствующую артикуляцию, известные темповые границы и достаточную громкость. В иных же условиях, например при спокойном темпе и ритме, умеренной динамике, такие ходы по тонам трезвучия могут вызвать представление об образе пасторальном, созерцательном.

Естественно, что в исполнительском мышлении содержательно-выразительный смысл музыки связывается с исторически сложившимися средствами или комплексом средств, причем исполнитель может трактовать эти средства по-своему, в соответствии со своим восприятием музыкального образа. Именно многозначность музыкального образа и вытекающая из нее возможность различной расшифровки одной и той же нотной записи и придает работе музыканта-исполнителя *творческий* характер, ибо каждое исполнительское прочтение того, что заложено «между строк» нотной записи, требует от исполнителя не только знаний и умений, но прежде всего художественного дара, интуиции, таланта.

Музыкально-исполнительский процесс включает два компонента, лишь отчасти друг с другом связанных, — постижение сути произведения (восприятие) и его передачу (воспроизведение). Второй, несомненно, зависит от первого, но отнюдь не вытекает из него. Можно постичь сущность сочинения, но не суметь выразить ее, поскольку для творческого художественного воспроизведения требуются не только глубина и тонкость чувств, интуиция, аналитические данные, но и специфические исполнительские способности — темперамент, вдохновение, артистизм, воля, техническое мастерство. Многих людей отличает глубокое понимание музыки при отсутствии необходимых исполнительских данных, и наоборот, бывают случаи технически совершенного, но неинтересного, формального исполнения,

свидетельствующего о недостаточном понимании исполнителем содержания произведения. Сознвая это как объективную реальность, нужно тем не менее помнить, что только диалектическое единство глубокого восприятия и творческого воспроизведения, единство чувства и мысли, рационального и эмоционального предполагают яркую, убедительную интерпретацию. Мысль, не согретая чувством, может привести музыканта-исполнителя к надуманному, абстрактному, сухому исполнению. Но и чувство, не регулируемое сознанием, часто приводит исполнителя к ложной чувствительности и сентиментальности.

Строго говоря, постижение произведения и передача его сути — это не просто компоненты исполнительского процесса, а его последовательные этапы. В свою очередь каждый из них включает относительно самостоятельные разделы. Постижение подразумевает изучение произведения во всех деталях и создание на этой основе исполнительского замысла, исполнительской концепции; под передачей имеется в виду реализация этого замысла в процессе репетиционной работы и в ходе публичного концертного выступления.

Такова общая структура музыкального исполнительства. Сутью же его является творческая художественная интерпретация музыкального произведения, проявляющаяся в озвучивании, произнесении, интонировании музыкального текста для слушателей с помощью специфических исполнительских музыкально-выразительных средств: тончайших интонационных нюансов, агогических, динамических, тембровых и темповых отклонений, разнообразных способов звукоизвлечения и артикуляции.

Вопросы и задания

1. В чем заключается сущность искусства как формы эстетической художественной деятельности?
2. Расскажите о способах классификации искусств.
3. Назовите характерные особенности исполнительского искусства.
4. Раскройте смысл понятий «исполнение» и «интерпретация».
5. Дайте формулировку термина «исполнительское искусство».
6. Расскажите о значении исполнителя в музыкальном искусстве.

7. Что лежит в основе творческого характера деятельности музыканта-исполнителя?

8. Каковы составляющие исполнительского процесса в музыке?

Глава 2

СПЕЦИФИКА

ХОРОВОГО

ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Хоровое искусство является одной из разновидностей музыкального искусства, а хоровое исполнительство — одной из разновидностей музыкального исполнительства. В его основе лежат закономерности, присущие любому музыкально-исполнительскому искусству как творческому процессу воссоздания музыкального произведения исполнительскими средствами. Так же, как и другие виды музыкального исполнительства, хоровое исполнительство представляет собой вторичную, относительно самостоятельную художественно-творческую деятельность, творческая сторона которой проявляется в форме художественной интерпретации и материализации в живом звучании замысла композитора; так же как и в других видах и жанрах музыкального исполнительства в хоровом жанре исполнители воздействуют на слушателя при помощи звука, используя изменения его временных и пространственных качеств: темпоритмические, агогические, интонационные, тембровые, динамические, артикуляционные отклонения, разнообразные способы звукоизвлечения.

Однако **хоровое исполнительство имеет свои специфические особенности**. Назовем лишь некоторые из них, имеющие непосредственное отношение к механизму интерпретации: а) **человеческий фактор** (хор — живой организм, состоящий из мыслящих и чувствующих людей); б) **синтетический характер** (связь со словом); в) специфика инструмента (человеческий голос); г) **коллективный характер**; д) **наличие дирижера, являющегося** творческим посредником между автором (авторами) и певцами, непосредственно воздействующими на слушателей.

Каждая из этих особенностей достойна специального рассмотрения.

Человеческий фактор

В большинстве хороведческой литературы специфика хора связывается в первую очередь с его вокальной природой и, соответственно, с качествами и навыками, необходимыми для вокальной деятельности. Остается без должного внимания тот факт, что хор составляют не голоса, а обладатели голосов — живые, мыслящие и чувствующие люди, вступающие в процессе творческой деятельности в определенные отношения как друг с другом, так и с дирижером.

Между тем это весьма важный момент, определяющий специфику и хорового «инструмента», и хорового исполнительства, ибо качество хора зависит не только от звучания хоровых голосов, но и от того, как относятся певцы друг к другу и к своему руководителю, насколько сходны их эстетические потребности, интересы, мотивы, устремления; от того, какова творческая, нравственная, эстетическая атмосфера в коллективе, насколько едино их понимание художественных требований. Ведь известно, что если хор монолитен, если он движим единым желанием как можно лучше выполнить требования дирижера, он способен делать чудеса. Поэтому *одной из главных задач, стоящих перед руководителем хора, является согласование индивидуальных художественных устремлений участников хорового коллектива и направление их творческих усилий в единое русло* — иначе говоря, установление с певцами творческого и делового контакта. Одним это удается практически сразу, для других эта составляющая дирижерской деятельности остается трудным искусством, приобретаемым вместе с опытом. Многие дирижеры именно из-за отсутствия контакта с коллективом теряют веру в свои силы; ощущение «комплекса неполноценности» заставляет их расстаться с дирижерской профессией.

Объектом воздействия дирижера является человек, его ум, душа и сердце, и это сближает дирижерскую деятельность с педагогической и воспитательной. Причем воспитательная сторона дирижерского, режиссерского, педагогического творчества имеет особенно много общего именно в эмоционально-коммуникативной сфере, связанной с непосредственным взаимодействием педагога и учеников. Дирижер и режиссер, как и педагог-воспитатель, фактически разрабатывают драматургию

педагогического действия, определяют зоны его развития, создают видение того или иного сюжета, выступают как активные «трансляторы» воспитательных идей и установок. Эти столь различные творческие процессы роднит прежде всего стадия общения, взаимодействия, которая является важнейшей движущей силой их творчества, коммуникативного по своему содержанию.

Другой существенный признак общности дирижерского, режиссерского и педагогического процессов — известное сходство цели: воздействие человека на человека и вызов переживания у партнеров. Третий показатель их однотипности — общность инструмента воздействия, которым во всех этих случаях выступает психофизическая природа воздействующего субъекта (дирижера, режиссера, педагога).

Таким образом, мы наблюдаем **общность дирижерской, режиссерской и педагогической деятельности по цели** (воздействие человека на человека и вызов переживания), *по содержанию* (коммуникативные творческие процессы), *по инструменту* (психофизическая природа дирижера, режиссера, педагога).

Контакт, взаимосвязи, взаимоотношения с другими людьми в любой деятельности — явление очень сложное, тем более в деятельности дирижерской. Среди факторов, способствующих установлению контакта, можно назвать творческий облик руководителя и его музыкальный и человеческий авторитет, природную одаренность и артистизм, практический опыт и, конечно, педагогические способности.

Современная педагогическая наука выделяет в качестве основных педагогических способностей следующие:

1) дидактические способности, дающие возможность разрабатывать и применять методы передачи учащимся знаний и навыков с учетом общих закономерностей обучения;

2) конструктивные способности, помогающие формировать личность учащегося, предвидеть результаты педагогической работы, предугадывать поведение учащегося в различных ситуациях;

3) перцептивные способности, то есть способности к восприятию и пониманию психологии учащегося и его психологического состояния;

4) экспрессивные способности, то есть способности к внешнему выражению своих мыслей, знаний, убеждений и чувств посредством речи, мимики и пантомимики;

5) коммуникативные способности, помогающие установлению правильных отношений с аудиторией (педагогический такт, учет индивидуальных и возрастных особенностей);

б) организаторские способности.

Если рассматривать перечисленные способности под углом зрения музыкально-исполнительской деятельности, то можно отметить, что первые две относятся скорее к ее аналитическому аспекту, тогда как четыре последних — к живой практике. Так, перцептивные способности подразумевают прежде всего наблюдательность, умение «читать по лицам», определять психическое состояние партнера по внешним признакам и соответственно реагировать на него, корректируя свое поведение и способы воздействия. Экспрессивные — настойчивость в достижении цели, умение эмоционально воздействовать на слушателя, обращаясь не только к его разуму, но и к чувству; умение пробудить ассоциации, активизировать работу воображения и фантазии. Коммуникативные — умение создать атмосферу общения, способствующую взаимопониманию с помощью использования речевых и невербальных знаковых средств (жеста, мимики, интонации). Организаторские — умение организовать учебно-воспитательную работу, создать благоприятные психолого-педагогические условия для совершенствования исполнительского мастерства хора в целом и каждого его участника в отдельности, развития творческого потенциала певцов и их личностных ценностных качеств.

Следует отметить, что качества личности, характеризующие ту или иную способность, могут быть составляющими и других способностей. Например, воля, настойчивость в достижении цели являются частью и организаторских, и коммуникативных, и экспрессивных способностей. Понимание психологического состояния адресата общения — неременное условие и перцептивных, и коммуникативных способностей. Умение выражать свои чувства и самоконтроль относятся как к коммуникативным способностям, так и к экспрессивным. Кроме того, все перечисленные способности подразумевают наличие *суггестивных* (от лат. *suggestio* — внушение) и *адаптивных* (от лат. *adaptatio* — приспособление) качеств личности,

которые в процессе коммуникации во многом определяют степень проявления других качеств, корректируя их ситуационно.

Остановимся подробнее на проблеме коммуникации, без которой невозможен процесс *управления* коллективом в широком и полном значении этого слова⁸.

Коммуникация (от лат. *communicare* — совещаться с кем-либо) — категория, обозначающая общение. Чаще всего этот термин и употребляется в широком смысле как связь, общение. В определении же понятия *общение* как необходимого условия коллективной деятельности человека словарные статьи выделяют в качестве смыслообразующих значения: *взаимосвязь, взаимодействие, взаимоотношения*. Например, в «Философском словаре» читаем:

«Общение — способ взаимных отношений, способ бытия человека во взаимосвязях с другими людьми»⁹. В процессе общения осуществляется обмен информацией, возникают социально-психологические контакты и конфликты, реализуется познавательная активность, совершенствуется способность оценки состояния адресата и прогнозирования его поведения в тех или иных обстоятельствах.

Способы общения могут быть весьма разнообразны, поскольку они возникают и корректируются в зависимости от содержания, условий, задач, установок и мотивов деятельности и коммуникативной деятельности в частности. Так, в дирижерской профессии — профессии управленческой, подразумевающей целенаправленное *воздействие* на других людей, на первый план выступает *педагогическое общение*. Среди определений этого Теркина, впервые введенного А. А. Леонтьевым немногим более двадцати лет назад¹⁰, наиболее удачное, на наш взгляд, принадлежит З.С. Смелковой: ***«Педагогическое общение — это взаимодействие педагога и учащихся,***

⁸ В большинстве учебников по хороведению хороуправление понимается как синоним дирижирования, что, конечно, неверно.

⁹ Философский словарь. — М., 1980. — С. 255.

¹⁰ Леонтьев А. Педагогическое общение. — 2-е изд. — М., 1966. — С. 20.

обеспечивающее мотивацию, результативность, творческий характер и воспитательный эффект совместной коммуникативной деятельности»¹¹.

Данная формулировка без каких-либо корректив может быть применима и к дирижерско-хормейстерской работе, которая немыслима без постоянного педагогического общения руководителя со всем хором и с каждым певцом в отдельности. От уровня такого общения в большой мере зависят творческая атмосфера репетиции, подразумевающая взаимопонимание, доброжелательность, интерес, увлеченность, удовлетворение.

Средствами педагогического общения дирижера с хором являются исполнительский показ (голосом или на инструменте), речь, а также неречевые средства общения — *облик, жесты, мимика, интонация.*

О роли и значении яркого исполнительского показа дирижером своей интерпретации сочинения сказано достаточно много, о речи же и других средствах общения — явно недостаточно. Между тем речь является важнейшим средством получения и передачи информации, средством коммуникации. С ее помощью руководитель разъясняет коллективу свои художественно-эстетические критерии, эмоционально заражает хор своим «видением» произведения, поощряет и критикует, организует процесс репетиции, поддерживает дисциплину, регулирует рабочую атмосферу. Такое многообразие функций свидетельствует о том, что в своей работе дирижер использует все три коммуникативные стороны речи: *информационную, выразительную и волеизъявительную.*

Информативная сторона проявляется в передаче знаний и предполагает умение найти слова, точно воплощающие мысль. Выразительная сторона помогает передать чувства и отношение говорящего к предмету сообщения. Наконец, волеизъявление направлено на то, чтобы подчинить действия слушателя замыслу говорящего.

В ходе работы между дирижером и певцами складывается стиль речевого общения, который определяет действенность коммуникации. В зависимости от

¹¹ Смелкова. Педагогическое общение. Теория и практика учебного диалога на уроках словесности. — М., 1999. — С. 6.

возраста участников, их музыкальной грамотности, культурного уровня этот стиль, естественно, несколько видоизменяется. Тем не менее существуют определенные правила речевого общения, знание которых облегчит начинающим руководителям путь к достижению контакта с хором.

Прежде всего нужно помнить о том, что психологической природе восприятия соответствует речь ясная, достаточно краткая, образная, эмоциональная, но не обязательно стерильно правильная. Дирижер должен излагать мысли сжато, почти афористично, пользуясь немногими, но точными словами. Многословие дирижера, как правило, вызывает негативную реакцию хора, особенно если его высказывания не подкрепляются ясными и убедительными вокальными и дирижерскими показами, с помощью которых можно быстрее и эффективней достичь желаемого результата. Языку дирижера противопоказаны нарочитая «красивость», «кокетничание» словом, ибо высокие слова, употребляемые слишком часто, теряют свое истинное значение. По той же причине дирижеру не следует долго говорить в повышенном или раздраженном тоне. Вообще же следует помнить, что верно найденный тон общения — половина успеха в достижении контакта с аудиторией.

Огромное значение для активизации интереса и развития коммуникативных связей имеет *образность речи*. Обращение к разнообразным аналогиям, параллелям и ассоциациям, использование сравнений, метафор воздействует на воображение исполнителей, делая их восприятие более острым. Шутка, юмор — тоже вид образной речи. Умение руководителя быть остроумным и в меру веселым имеет важное значение для установления доброжелательной атмосферы, снятия напряженности. Артистка Республиканской русской хоровой капеллы И. Корнилова вспоминает о такой особенности репетиционной работы А.А. Юрлова: «В самый разгар репетиции, когда ощущалась некоторая усталость коллектива, Александр Александрович умел очень живо, я бы сказала, артистично и неожиданно весело снять напряжение. Например, он мог очень образно определить нашу манеру или интонацию в исполнении такими словами: «Вы знаете, когда я вас слушаю, у меня возникает такой образ: стоит огромная будка, из нее вылезает огромная морда и вдруг оттуда раздаётся: гав!!!, потом опять — гав!!!» Надо было видеть, с какой

выразительной мимикой он это делал. Веселая шутка запоминалась моментально — в другой раз уж так не запоешь. Вообще сочетание напряженных занятий в капелле с "веселыми паузами" (но в меру) снимали чувство усталости, и творческая продуктивность была огромна»¹².

Очень важный момент речевой выразительности — нахождение нужной *интонации*. Интонация (от лат. *intonare* — громко произносить) означает тон речи, ее ритмико-мелодическую характеристику, чередование повышений и понижений голоса. Она всегда признавалась важнейшей приметой устной речи, средством уточнения коммуникативного смысла и эмоционально-экспрессивных оттенков любого слова или высказывания. А поскольку восприятие интонации обычно опережает восприятие смысла, неправильное интонирование может привести к нарушению коммуникации. В зависимости от интонации одно и то же замечание может стать обидным и ласковым, подбадривающим и уничтожающим. По речевой интонации можно определить не только что дирижер хочет, но и заинтересован он или безразличен, доволен или огорчен, искренен или фальшив. Интонация, с какой произносится фраза, может быть добродушной или злобной, грубой или мягкой, растерянной или уверенной, вялой или энергичной. Она конкретизирует истинный смысл любого высказывания, выявляя целеустановку говорящего, его отношение к предмету речи и к собеседнику. Иначе говоря, кроме *коммуникативной* (установление и поддержание контакта между говорящими), интонация выполняет и *смыслоразличительную* функцию. Со *смыслоразличительной* связана *кульминативная*, или вершинообразующая, функция интонации, суть которой — в выделении в потоке речи наиболее важных слов и словосочетаний. Способы такого акустического выделения в устной речи многообразны: изменение интенсивности (силы) ударного гласного в выделяемом слове или главного слова в фразе, замедление темпа, повышение тона, увеличение громкости. Наконец, интонация выполняет *синтезирующую (формообразующую)* функцию: с ее помощью слова

¹² Юрлов А. Статьи и воспоминания. Материалы. — М., 1983. — С. 134.

объединяются во фразы и предложения. Каждому предложению соответствует единый тональный контур, единая мелодическая кривая.

Наряду с интонацией выразительности и доходчивости речи способствуют ее темп, ясность артикуляции, продуманное использование логических и психологических пауз.

В установлении контакта с хором большую роль играют и *неречевые средства общения*, характеризующие облик и поведение дирижера, — жест, мимика, манера держаться и т.п. По ним часто можно определить истинное его состояние. Так, порывистые движения, живые глаза выражают радость; опущенные плечи, «пасмурное» лицо, тусклый взгляд — грусть; резкие, «бурные», решительные жесты, горящие глаза, искаженное лицо — гнев; скупые движения, неподвижный взгляд, сжатые губы — упрямство. А поскольку для дирижера поза, жест, движение, мимика являются не только знаками выявления его творческих намерений, но и средствами *воздействия*

на исполнительский коллектив, они должны быть объектом внимательного изучения.

Подобно актерской профессии мимика в профессиональной деятельности учителя, хормейстера, дирижера выполняет особую функцию — служит индикатором эмоциональных проявлений, тонким регулятивным «инструментом» общения. Для музыканта-педагога владение этим «инструментом» особенно важно, поскольку многие художественно-коммуникативные задачи предполагают невербальные способы решения. Нередко на уроке музыки, на хоровой репетиции взгляд учителя, хормейстера действует гораздо сильнее, чем продолжительная беседа. Поэтому дирижеру как и актеру, оратору, подвижность лица и выразительность жеста нужно воспитывать.

К.С. Станиславский рекомендовал начинающим актерам упражнения, в которых взгляд, мимика, жест не дополняют, а заменяют словесный текст. Особое значение он придавал умению выражать чувства с помощью взгляда, утверждая, что часто только глаза способны передать то, что не сказано словами. Этот вид общения он называл «лучеиспусканием». Расшифровывая этот термин, режиссер писал: «Вот это

невидимое общение через влечение и излучение, которое, наподобие подводного течения, непрерывно движется под словами и в молчании, образует ту невидимую связь между объектами, которая создает внутреннюю сцепку»¹³. Станиславский подчеркивал также необходимость для актера по выражению глаз партнера определять его состояние, чтобы с верной «ноты» начинать общение с ним на сцене.

Думается, для педагога, дирижера, хормейстера этот навык не менее важен.

Внешние признаки, в которых проявляется внутреннее состояние человека, давно зафиксированы и описаны. Назовем некоторые из них.

Знаки сосредоточенности: взгляд фиксирован, мышцы лица напряжены, брови несколько сдвинуты к переносице. Знаки заинтересованности: выразительный внимательный взгляд, блеск глаз, поиск зрительного контакта с партнером по общению. Знаки удивления, сомнения: поднятые брови, вопросительный взгляд. Знаки несогласия: напряженность мимики и позы, плохо сдерживаемые жесты неодобрения (отрицательное покачивание головой, разочарование, недоброжелательность в глазах, иногда демонстративно-ироническая улыбка). Знаки усталости: расслабленность позы, неподвижность лица, опущенные глаза. Знаки радости: улыбка, смех, открытый взгляд, раскованное живое лицо, сокращение нижней круговой части глаза, которую иногда называют «мышцей приветливости»...

В большинстве случаев руководитель, хорошо знающий каждого из участников хора, видит и «прочитывает» невербальные знаки, выражающие их эмоциональное состояние, уровень заинтересованности и сосредоточенности, отношение к разучиваемому произведению и к работе дирижера. Однако довольно часто молодые хормейстеры не обращают должного внимания на реакцию коллектива, что ведет к размежеванию с ним и как неизбежное следствие — к потере авторитета. Чтобы избежать этого, можно порекомендовать всем, претендующим на контакт с аудиторией, более внимательно и уважительно к ней относиться, оценивая и уровень восприятия ею излагаемого материала, и общую атмосферу репетиции. «Декодирование» мимических знаков, которыми обозначаются проявления душевных

¹³ Станиславский К.С. Собр. соч. — М., 1954. — Т. 2. — С. 269,

движений участников хора, поможет руководителю скорректировать процесс и приемы общения с коллективом и выбрать оптимальный вариант воздействия на него.

Рассматривая «эмоциональную речь» дирижера с точки зрения педагогического общения с исполнителями и установления с ними рабочего контакта, следует отметить, что для певцов наиболее значимыми являются те признаки его облика и поведения, которые говорят о профессиональном мастерстве, заинтересованности, увлеченности, вдохновении, воле, обаянии, такте, искренности, объективности и справедливости, доброжелательности, убежденности в исполнительском замысле и приемах его реализации, педагогических и организаторских навыках, способности отстаивать интересы коллектива и отдельных его членов. К сожалению, даже при наличии всех этих качеств участники хора далеко не всегда могут разглядеть и оценить их по достоинству, из-за чего может возникнуть скептическое, даже резко отрицательное отношение к дирижеру, порой переходящее в агрессивность. Это происходит потому, что, обладая *коммуникативными способностями*, руководитель зачастую не владеет *коммуникативными*

умениями, которые обеспечивают эффективность общения на всех уровнях.

Характеризуя это понятие, социальная психология выделяет и разграничивает два аспекта таких умений: 1) умение использовать личностные способности для достижения коммуникативной цели (то, что иногда называют самоподачей; 2) владение технологией общения и контакта — как вербальной, так и невербальной¹⁴. В то же время нужно признать, что существуют врожденные качества, которые трудно, а может быть, и невозможно обрести. Это относится, например, к дару, который Б. Вальтер определил как «*воспитательный инстинкт*»¹⁵, или к такому таинственному свойству человека, как *обаяние*.

Когда мы говорим об обаянии, о его секрете, то невольно размышляем о тех, кто удачливей в контактах, кто легче привлекает к себе симпатии окружающих. Обаяние

¹⁴ Леонтьев А.А. Педагогическое общение. — 2-е изд. — М., 1966. — С. 56.

¹⁵ Вальтер Б. Тема с вариациями//Исполнительское искусство зарубежных стран. — М., 1969. — Вып. 4. — С. 95.

— понятие неоднозначное. Существует обаяние молодости, обаяние эффектной внешности, обаяние юмора и обаяние серьезности, обаяние женственности и мужское обаяние, обаяние мудрости и обаяние простодушия. Существует даже термин «*факци-нация*», переводимый как «завораживание». Среди способов факцинации выделяют прежде всего особый голос (богатый по тембру, гибкий по модуляциям); особый ритм речи (подобный изменчивому музыкальному ритму — то возбуждающий, то успокаивающий); богатство речевых интонаций — то повышающихся, то понижающихся; разнообразие громкости речи — от звуков большой силы до шепота; особый взгляд (он должен быть прямым, лучистым, если и твердым, то теплым), особую улыбку, выразительную мимику... Может быть, этим в какой-то мере объясняется действительно «магическое» воздействие выдающихся дирижеров на управляемый ими коллектив? Об этом таинственном, но тем не менее объективно существующем явлении французский дирижер Ш. Мюнш писал: «Сила воздействия дирижера будет ограничена, если он не сможет полагаться на магическое влияние своей личности. Некоторым достаточно лишь появиться на эстраде. Даже если они не успели поднять руку, чтобы призвать оркестр к вниманию,

атмосфера в зале уже меняется. Аудиторию волнует уже само присутствие дирижера, оно наэлектризовывает воздух»¹⁶. В этом высказывании содержится очень важная предпосылка успеха управленческой и, в частности, дирижерской деятельности — вера в себя. А для этого педагог, руководитель, дирижер должен не только «знать себе цену», но и знать общие закономерности и правила человеческой коммуникации и владеть техникой педагогического воздействия, технологией общения. Характерно в этом смысле признание А.С. Макаренко: «Я сделался настоящим мастером только тогда, когда научился говорить "иди сюда" с 15—20 оттенками, когда научился давать 20 нюансов в постановке лица, фигуры, голоса. И тогда я не боялся, что кто-то не подойдет или не прочувствует того, что нужно»¹⁷.

¹⁶ Мюнш Ш. Я — дирижер. — М., 1965. — С. 6—7.

¹⁷ Макаренко А.С. Избр. педагогические сочинения. — 1946. — С. 206.

Упомянутые коммуникативные приемы не являются универсальными и обязательно эффективными. Некоторые из них отвечают общечеловеческой природе участников хора, другие — возрастным особенностям, третьи — их индивидуальному складу, психике, культурному уровню, склонностям, взглядам, вкусам. В зависимости от этого одни из них могут быть востребованы и действенны, а другие — нет. Тем не менее стремиться к самосовершенствованию и развитию качеств, необходимых для педагогического общения, воздействия на людей дирижеру необходимо. «Я убежден, что в будущем в педагогических вузах обязательно будет преподаваться и постановка голоса, и поза, и владение своим организмом, и владение своим лицом, и без такой работы я не представляю себе работу воспитателя, — писал Макаренко. — Воспитанник воспринимает вашу душу и ваши мысли не потому, что знает, что у вас на душе происходит, а потому, что видит вас, слушает вас»¹⁸.

Следует отметить, что *эффективность воздействия любых педагогических и коммуникативных приемов зависит от авторитета руководителя*. Если руководитель авторитетен, пользуется уважением, доверием, а еще лучше — любовью участников хора, он вызывает у них естественную потребность к подражанию (особенно в области его музыкальной и вокально-хоровой компетентности), к стремлению в творчестве и жизни поступать так, как он, что способствует активизации интереса к работе и созданию благоприятной творческой атмосферы. Однако в дирижерской деятельности завоевание авторитета — дело довольно трудное. Как и в любой музыкальной специальности, это требует преданности искусству, устремленности к цели, высокого профессионализма. Кроме того, дирижер ежедневно, ежечасно должен подтверждать свое право руководить людьми, свое безусловное лидерство и, главное, свою способность влиять на певцов с целью их нравственно-эстетического и профессионального совершенствования. Эту комплексную и, как ни странно, немusicalную способность, взаимодействующую, конечно, с высшими музыкальными способностями, психолог В.Г. Ражников назвал «продуктивным

¹⁸ М Макаренко А.С. Избр. педагогические сочинения. — 1946. — С. 206.

воздействием». Раскрывая глубинные корни такого воздействия, К.П. Кондрашин в качестве ведущих в комплексе дирижерской одаренности называл помимо повышенных музыкальных данных волю, пластические способности, административный талант, добавляя, что здесь административные функции тесно связаны с педагогическими, а также «вежливость в обращении, круг интересов, помимо музыки, жертвенность по отношению к искусству, аккуратность в поведении (опоздать на репетицию — позор для руководителя!) и даже элегантность в одежде. Обо всем этом дирижер должен постоянно помнить. Иначе он не сможет влиять на свой коллектив. Недаром говорят, что есть "воспитанные оркестры", так сказать аристократические, где каждый музыкант гордо несет честь принадлежности к своему коллективу, и такие, где считается доблестью противопоставить себя дирижеру, возразить на любое его замечание и продемонстрировать свою незаинтересованность в тщательной работе»¹⁹. Вышесказанное без каких-либо поправок можно отнести к хорошему дирижеру, добавив лишь, что важнейшим условием создания авторитета любого руководителя является единство слова и дела. Ничто не наносит такого ущерба репутации хормейстера, как разрыв между декларируемыми им сентенциями и реальной практикой, отсутствие внутренней честности. О каком авторитете может идти речь, если дирижер не вызывает доверия?

Конечно, руководитель хорового коллектива — это всегда конкретный человек со своими положительными и отрицательными качествами, со своим характером, темпераментом, складом ума, культурным развитием, интеллигентностью, уровнем музыкальной и специально-хормейстерской подготовки, образного и ассоциативного мышления, артистизма. Кто-то больше располагает к себе как музыкант, кто-то — как педагог, кто-то — как личность. Абсолютно равномерная «дозировка» качеств, необходимых для дирижерской деятельности, в каждом отдельном случае едва ли возможна. Тем не менее стремиться к постоянному их развитию и совершенствованию каждый руководитель обязан, ибо ему вверяют свой талант, свои голоса, свое время живые люди, а это огромная ответственность.

¹⁹ Кондрашин К.П., Мир дирижера: (Технология вдохновения). — Л., 1976.— С. 12.

Связь со словом

В отличие от таких искусств, как литература, живопись или скульптура, описывающих и изображающих конкретную предметную сторону явлений или событий, музыка способна раскрыть лишь общий их характер, выражающий то или иное эмоциональное состояние. Когда же она вступает во взаимодействие с каким-либо немзыкальным средством — словом, картиной, конкретным зрительным образом, ее выразительные возможности значительно расширяются и усиливаются.

Особенно четко просматривается такая связь, если музыка написана на поэтический текст. В этом случае у музыканта-исполнителя и у слушателя появляется возможность постигать содержание произведения не только интонационным путем, но и через смысловое значение текста. К тому же соединение музыки и речи усиливает ее воздействие на слушателей: текст делает более конкретными и определенными мысли, выраженные в музыке; она же, в свою очередь, образной и эмоциональной стороной усиливает воздействие слов.

. Возможности прочтения и толкования литературного текста в музыке чрезвычайно широки. Очень часто он рождается вместе с музыкой, иногда же музыка возникает раньше, тогда поэту или композитору приходится подтекстовывать мелодию. Но в большинстве случаев музыка хорового произведения

пишется на готовый текст. При выборе текста композитора интересуют прежде всего идея, образ, настроение, заключенные в нем, содержание, которое было бы ему близко, нашло бы отклик в его душе. И приступая к сочинению музыки, композитор стремится по-своему выразить основную мысль и содержание текста. Тем не менее и в этом случае музыкальный образ не всегда адекватен образу поэтическому; они действуют в синтезе, дополняя друг друга.

Высокохудожественное поэтическое произведение, как правило, обладает образной и смысловой многогранностью текста, и каждый композитор вправе прочесть его по-своему, расставив свои смысловые акценты, выделив те или иные стороны художественного образа. Отсюда возможность разных музыкальных трактовок одного и того же стихотворного текста. Композитор может подчеркивать и углублять доминирующее настроение поэтического произведения или заострять

контраст, порой едва намеченный в нем, так как возможности музыки в выявлении эмоционально-психологического «подтекста» огромны. Следуя за подтекстом, музыкальный образ может порой даже противоречить внешнему значению слов. В таком случае композитор музыкальными средствами дорисовывает то, о чем не говорится прямо, создает звуковые картины, дополняющие поэтический образ.

Хоровому дирижеру нужно учитывать то обстоятельство, что качество музыки и качество поэтического первоисточника могут быть далеко не равноценны. Известно немало случаев, когда даже на плохой текст писалась прекрасная музыка и, напротив, когда великолепные стихи не могли получить в музыке адекватного воплощения. Поэтому осмысление ценности текста и степени взаимопроникновения музыки и слова имеет исключительно важное значение для максимальной реализации выразительных, эмоциональных, драматургических возможностей, в них заложенных.

Если в инструментальном музыкальном исполнительстве путь создания и воплощения художественного образа обычно представляют как цепочку: композитор — исполнитель — слушатель, то в вокально-хоровом исполнительстве этот путь правильней обозначить так: поэт — композитор — исполнитель — слушатель, ибо исполнитель здесь служит посредником не только между композитором и слушателем, но и между поэтом и слушателем. В связи с этим может возникнуть вопрос: кому должен отдавать предпочтение исполнитель: композитору или поэту? Безусловно, композитору, поскольку вокально-хоровое исполнительство— это жанр музыкального искусства. И интерпретатор музыки должен рассматривать литературный текст под углом зрения композитора. Проанализировав, какие образы, мысли, идеи поэта нашли в музыке наиболее яркое воплощение, исполнитель может сделать вывод о том, что привлекает композитора в данном стихотворении, что он считает главным, в чем видит суть его содержания. Результатом такого сопоставительного анализа будет установление сходства или расхождения замыслов поэта и композитора и нахождение путей ликвидации такого расхождения.

Значение поэтического текста для объективной интерпретации хорового сочинения становится еще более понятным, если вспомнить о том, что главной,

определяющей чертой первичного музыкального образа является его многозначность, позволяющая найти множество вариантов исполнительского воплощения. Благодаря же взаимодействию со словом границы вариантной множественности содержания значительно сужаются, а само содержание предстает более определенным.

Синтетический характер хоровой музыки оказывает влияние не только на содержание, форму, строение сочинений, но и на их исполнительское интонирование. Законы музыкальной формы в хоровом жанре вступают во взаимодействие с закономерностями поэтической речи, что вызывает специфические особенности формообразования. Более обобщенный или более детализированный подход к поэтическому тексту в значительной степени определяют характер вокальной мелодии, выбор композитором той или иной структуры, того или иного метра и ритма. Поэтому *анализ дирижером поэтического текста должен быть двусторонним, требующим подхода как со стороны образно-смысловой, так и конструктивной*, поскольку и та и другая в сильнейшей степени влияют на характер музыкальной выразительности и форму (в широком и тесном смысле) хорового произведения. Такой подход, естественно, требует от дирижера определенных знаний в области поэтических жанров, форм и временной организации поэтического текста.

Прежде всего нужно знать, что ритмическая организация текста в большинстве случаев опирается на тенденцию сохранения в стихах одинакового количества главных ударений, которые подчиняют себе другие ударения, а также безударные слоги и слова, создавая своеобразные ритмико-смысловые группы. Ритмическая организация речевого акцентного стиха обуславливается чередованием ударных и безударных слогов, в зависимости от расположения которых различают три его типа: силлабический, тонический и силлабо-тонический.

Силлабической системой стихосложения пользовались русские поэты-виршевики XVIII в. Ими было разработано более десятка размеров, которые по количеству слогов в строке назывались пятнадцатисложным, четырнадцатисложным, тринадцатисложным и т.д. Главная особенность силлабического стихосложения —

сохранение одинакового количества слогов в стихах, которые в большинстве случаев объединены парной рифмой и более или менее сходным расположением ударений внутри строк.

В *тоническом стихосложении* отсутствует присущая силлабическому стихосложению равная ложность. Ударения внутри строк могут варьироваться за счет различного количества безударных слогов. Этот тип стиха встречается в былинах, причитаниях и некоторых других фольклорных жанрах, а также в творчестве Маяковского, Блока, Асеева и других поэтов.

Наибольшее же распространение в русской поэзии XIX— XX вв. получило силлабо-тоническое стихосложение, в котором учитывается как число слогов, так и количество ударений и место их расположения. Поскольку ударения здесь повторяются регулярно, то повторяемое сочетание ударяемого и одного или нескольких безударных слогов образует наименьшую единицу членения — стопу, характерную для того или иного размера.

Основных размеров пять. По числу слогов, составляющих стопу, они называются двухсложными и трехсложными. Ямб — двухсложный размер: \cup ⁻²⁰, хорей — двухсложный размер: $- \cup$, дактиль — трехсложный размер: $- \cup \cup$, амфибрахий — трехсложный размер: $\cup - \cup$, анапест — трехсложный размер: $\cup \cup -$.

В зависимости от количества стоп, входящих в стих, его именуют двухстопным, трехстопным, четырехстопным, пятистопным и т.д. (четырёхстопный ямб, шестистопный хорей).

Чтобы определить размер стихотворения, нужно проследить порядок чередования ударных и безударных слогов на протяжении нескольких строк. Только в этом случае характерные признаки размера проявляются вполне отчетливо.

Следующая после стопы единица членения — строка (стих) разделяет стихотворную речь на отрезки, обладающие, вне зависимости от синтаксиса, определенным интонационным единством. Поэтому в конце стиха обязательно возникает интонационная каденция, а каждый стих отделяется от другого цезурой.

²⁰ Знаком (\cup) обозначается безударный слог, знаком ($-$) ударный.

Сочетание двух или нескольких поэтических строк, объединенных системой рифм, образует наиболее крупную единицу членения стихотворной речи — строфу.

Таким образом, возникают три постоянно увеличивающиеся в масштабах структурно-временные единицы стихотворения: стопа, стих (строка), строфа.

Как следует из сказанного, поэтическая речь имеет, подобно музыке, определенную метроритмическую организацию, расчлняясь на сопоставимые между собой отрезки. К тому же силлабо-тоническая система с ее равномерным периодическим чередованием однородных стоп в чем-то аналогична регулярному метру в музыке. Наконец, такие единицы членения музыки, как «фраза», «предложение», явно заимствованы из строения речи. Все это говорит о наличии существенных предпосылок взаимодействия музыкального метра и синтаксиса со строением текста, о связях временной организации поэтической речи и музыки.

Естественно, что *пристальное внимание дирижера к размеру стиха, к количеству ударных и безударных слогов и месту их расположения может оказать ему существенную помощь в метроритмической организации музыкального текста и фразировке*. Вместе с тем дирижеру нельзя не учитывать, что реальные словесные ударения, возникающие при живом исполнительском прочтении стихотворения, далеко не всегда соответствуют всякому метрически (т.е. условно) ударному слогу стопы. Накладываясь на метрическую схему, как на канву, но не совпадая с ней целиком, они часто образуют свой ритмический узор. Такие ритмические перебои, не разрушая общей стопной системы стиха, на нарушая размерности скандирования, придают стиху живость и гибкость, особенно важные при декламации и восприятии его на слух. Этот момент для исполнителей весьма существен, поскольку вокализация стихотворения, его музыкальное прочтение композитором (а тем более исполнителем) в чем-то подобны искусству декламации. Превращая стихотворение в музыкальную речь, композитор определенным образом интонирует его, учитывая и темп его «произнесения», и смысловые акценты, и цезуры, и общую метрическую схему стиха, и особенно ее внутреннее ритмическое наполнение.

Простейшие правила вокализации стихотворной речи предусматривают совпадение ударных слогов с сильными долями такта, безударных — со слабыми. Элементарный прием вокализации классического стиха предполагает точное соответствие музыкального метра поэтическому: выбор двухдольных размеров для ямба и хорея, трехдольных — для дактиля, амфибрахия и анапеста. Длительность слога приравнивается к определенной музыкальной длительности — четверти или восьмой, при подтекстовке соблюдается совпадение акцентируемых слогов с метрическими музыкальными акцентами. Однако такое решение сводится лишь к простейшему скандированию стиха и при долгом повторении производит впечатление однообразия и монотонности (естественно, что такой прием имеет право на существование, если он продиктован определенной художественной задачей). Обычно, даже в случае совпадения музыкального и поэтического метра, композиторы стараются избегать единообразия ритмического рисунка. Чаще всего разнообразие вносится средствами музыкального ритма: увеличением длительности отдельных слогов по сравнению с избранной в качестве нормы единицей длительности, распеванием слогов и т.д. В случае, если за основу развития музыки берется характерная ритмическая формула (ритмическое зерно), возникает явление, обычно называемое «встречным музыкальным ритмом» (термин Е.А. Ручьевской), — один из важнейших факторов музыкального общения. Все эти средства, подчиненные определенным музыкально-выразительным задачам, предохраняют от «скандирования» метрической схемы стиха.

В поэтической и прозаической речи помимо словесных возникают еще фразовые ударения, выделяющие наиболее важное по смыслу слово семантико-синтаксической группы. Каждое достаточно обширное речевое высказывание (предложение) распадается на несколько взаимоподчиненных фразовых групп, объединенных ударениями, различными по своей силе. Ставя слово в метрически ударное положение, композитор средствами музыкального метра (а также ритма и звуковысотности) может акцентировать его значение. Кроме того, подчеркивание смысловых акцентов с помощью фразовых (логических) ударений способно

сгладить и сделать незаметными «неправильности» декламации — несовпадение ударных слогов с сильными, безударных — со слабыми долями такта.

В зависимости от своей содержательной и художественно-выразительной функции знаки препинания отображаются композитором в музыке с помощью цезур (ритмических остановок, пауз, люфтпауз). Характер цезур в вокальной речи, совпадение или несовпадение их с тем или иным видом цезур в стихе имеет большое выразительное значение.

По отношению к строению стиха музыкальные цезуры подразделяется на три вида:

1) *рифмические*, или *стиховые*, — то есть соответствующие рифме и окончанию каждой строки;

2) *синтаксические* — соответствующие синтаксическим отрезкам, отделяемым знаками препинания;

3) *асинтаксические* — не связанные ни с окончанием стиха, ни с синтаксическими отрезками и определяемые главным образом музыкально-выразительными задачами.

Все это дирижер должен учитывать, ибо осознание им логико-грамматических, формообразующих и художественно-выразительных функций пунктуации благотворно скажется на формировании объективной трактовки сочинения.

Конечно, желательно, чтобы дирижер учитывал и другие средства поэтической выразительности: разнообразные виды аллитерации (повторы однородных гласных), звукоподражания, преобладание тех или иных звуков и звукосочетаний — все то, что придает стихотворению определенную тембровую окраску, как бы инструментовку. Результатом такой инструментовки становятся различные звукоизобразительные характеристики (шелест, свист, рокот), влияющие на образно-эмоциональный строй сочинения. Естественно, что учет и отражение этих характеристик в музыкальном исполнении существенно влияет на тембр и характер звучания хора.

Итак, синтетический характер хорового исполнительства обуславливает необходимость рассмотрения дирижером поэтического текста и музыки в их единстве. При этом взаимодействие музыки и текста должно оцениваться с точки зрения соответствия формы и структуры стихотворения

и музыки (композиционный уровень), взаимодействия музыкальных и поэтических средств выразительности (художественно-выразительный уровень), общего соответствия поэтических тем и образов музыкальным.

Специфика инструмента

В отличие от музыканта-инструменталиста инструментом хорового исполнителя является певческий голос. Понятно поэтому, что хоровое исполнение зависит как от качества певческих голосов, составляющих хор, так и от умения каждого участника хора владеть своим голосом.

Если скрипки или флейты, тромбоны или контрабасы даже при разнице в качестве каждого инструмента имеют все же много общего в характере звучания и тембре, то певческие голоса даже одной группы (например, сопрано), как правило, существенно отличаются друг от друга и тембром, и силой, и диапазоном. И когда они соединяются вместе, хормейстеру нужно приложить массу усилий, чтобы из многих индивидуальностей, подчас никак не «стыкующихся» друг с другом ни по силе, ни по тембру, ни по певческой манере, сделать ровную, слитную, единую по звучанию хоровую партию.

Певческий голос — чрезвычайно сложное, многогранное, таинственное и противоречивое понятие. С одной стороны, это самый совершенный и гибкий исполнительский инструмент, поскольку он непосредственно связан с исполнителем, с его мыслями, чувствами и эмоциями, являясь одновременно и средством и орудием общения, коммуникации, воздействия. К тому же это единственный инструмент, способный существенно изменять качество звука и тембровые характеристики в зависимости от жанра, стиля, образно-эмоциональной сферы музыкального произведения.

С другой стороны, как и всякий музыкальный инструмент, певческий голос обладает рядом свойств, степень выраженности и развитости которых говорит нам о вокальном мастерстве певца. Так, различают певческие голоса поставленные (профессиональное пение) и непоставленные, бытовые; «открытые» и «прикрытые», подвижные и «тяжелые». Кроме того, каждый певческий голос характеризуется высотой, диапазоном, силой, тембром, степенью выраженности вибрато и не-

которыми другими особенностями, которые формируются и совершенствуются только при условии долгой, сложной и обязательно грамотной педагогической работы. Следует особо отметить последний момент, поскольку **главная трудность работы с голосом состоит в том, что управление процессом пения и контроль за ним осуществляются исключительно с помощью качественной оценки звучания.** Певец не может взять свой инструмент в руки, рассмотреть его устройство, следить глазами за его работой. Придать гортани нужное, наиболее удобное и выгодное положение он может только интуитивно. Способ извлечения звука — дыхание — также не поддающийся наблюдению сложный процесс. Недоступны наблюдению и способы повышения и понижения звука, поскольку выполняются скрытыми в гортани голосовыми связками, функции которых чисто рефлекторны. Наконец, певцу приходится сопровождать свое исполнение произношением слов, что для него является обязательным и трудноодолеваемым процессом.

Все эти особенности объясняют, почему главным методом вокальной педагогики всегда был и остается метод самонаблюдения, качественной оценки звучания и передачи ученику собственных (субъективных) педагогических ощущений, основанных чаще всего на интуиции. Поэтому одним из главных факторов в верной организации процесса пения становится развитие вокального зонного слуха, тонко реагирующего на отклонения от нужного тона и улавливающего богатую гамму красок человеческого голоса. Не случайно именно в вокальной работе многие педагогические приемы строятся на чисто физиологических ощущениях певцов и на их слуховых представлениях, для чего используются всевозможные образные сравнения, пространственные ассоциации и т.д.

Нужно признать, что различие индивидуальностей певцов, разнообразие вокально-педагогических приемов, частое несоответствие наших собственных ощущений ощущениям другого лица оказываются порой существенным препятствием в обучении вокальному искусству.

Тем не менее вокальная практика и многовековая история музыкального исполнительства выработали определенные критерии владения голосом. Очень полно и практически исчерпывающе эти критерии сформулировал известный

русский вокальный педагог И.П. Прянишников: владеть голосом — «значит уметь распоряжаться дыханием, давать звук мягко и чисто, без всяких посторонних немзыкальных примесей, вредящих его качеству, владеть всеми ступенями силы и тембра, разными способами связывания звуков, в возможно большей степени владеть вокализацией и, наконец, обладать хорошей дикцией, то есть правильным и отчетливым произношением текста.

Все это, соединенное с впечатлительной натурой, с музыкальным чувством, способным понимать и чувствовать всякий род музыки, а также с разносторонним общим и музыкальным развитием, образует первоклассного артиста»²¹.

Приведенные критерии, сформулированные главным образом по отношению к индивидуальному вокальному обучению» сохраняют свою значимость для обучения хорового певца — ведь в основе хорового пения также лежит вокально-техническая культура исполнения. Разница лишь в том, что хоровой дирижер имеет дело не только с отдельным певцом, но и с коллективной звучностью хоровых партий и всего хора в целом. Именно работа над певческими навыками есть тот стержень, вокруг которого разворачиваются остальные элементы учебно-хоровой работы. Поэтому *хормейстер должен очень хорошо знать и чувствовать певческий процесс, сам владеть голосом, быть в певческой форме, постоянно совершенствовать свое вокальное мастерство*, чтобы в любой момент быть готовым показать тот или иной прием, штрих, нюанс. Если хочешь обучать пению других — сам должен быть хорошим певцом и специалистом в области вокала. Только тогда ты будешь иметь авторитет как хормейстер — эту истину нужно хорошо осознать многим хоровым дирижерам.

В то же время было бы неверно рассматривать коллективную звучность только как простую сумму многих слагаемых, а хоровой вокал — как вокальное обучение многих певцов сразу. Конечно, коллективная звучность отнюдь не является результатом простого суммирования ряда индивидуальных звучностей. Это абсолютно новое качество, характеризующееся новым тембром, иной плотностью и

²¹ Прянишников И.П. Советы обучающимся пению. — М., 1958. — С. 10.

насыщенностью, иным объемом, иными динамическими и красочными возможностями. Естественно, что и критерии коллективной звучности существенно отличаются от идеального представления о звучании отдельного голоса. Многие из того, что хорошо в сольном пении, совершенно неприемлемо в коллективном ансамблевом исполнении. Поэтому и педагогические задачи руководителя хора, несмотря на сходство по многим позициям с задачами вокального педагога, имеют свои особенности, определяемые в первую очередь коллективным характером хорового исполнительства.

Коллективный характер

Коллективная основа, коллективный принцип хорового пения пронизывает все стороны учебно-педагогического процесса работы с хором и концертного хорового исполнительства. Здесь успех зависит от каждого в отдельности и от коллектива в целом. Именно во взаимоотношении певца и коллектива, как элемента целого, заключается суть ансамблевого исполнительства. Научить петь каждого индивидуально и одновременно научить его петь в ансамбле — такова двуединая задача вокально-хорового обучения. Чем выше вокально-техническая оснащенность, общая и музыкальная культура, художественный вкус каждого участника хора, тем больше возможностей для достижения высоких художественных результатов открывается у хорового коллектива в целом. Только развитый в вокальном и музыкальном отношении член коллектива будет податлив, гибок, эмоционально отзывчив на художественно-исполнительские требования дирижера.

Хоровой коллектив — понятие сложное, ибо состоит он из разных людей, индивидуально неповторимых, разного воспитания, разной культуры, разного характера и темперамента, подчас разного возраста, не говоря уже о различных вокальных данных и музыкальных способностях. Общие определения «здоровый коллектив», «сильный коллектив», «способный коллектив» еще не означают, что каждый его участник нравственно здоров, силен и способен. Коллектив — понятие не административное, организационное. Он не создается приказом — он складывается постепенно, иногда годами. Коллектив не может возникнуть, если состав его беспрестанно меняется. Но и годами не обновляющийся состав приводит к

тому, что коллектив превращается в замкнутую группировку, и тогда он обречен на вырождение.

Понятно, что творческий коллектив может жить и творить только при условии, если всех его участников объединяют общие цели и задачи. Это не означает, что у каждого хорового певца не может быть личных интересов. Но личный интерес, личная заинтересованность в искусстве не должны противостоять успеху, интересу всего коллектива. В принципе хоровое исполнение отличается от сольного так же, как игра солиста-инструменталиста отличается от игры в ансамбле. Это отличие состоит прежде всего в том, что и общий план, и все детали интерпретации являются плодом раздумий и творческой фантазии не одного, а нескольких исполнителей, и реализуются они совместными их усилиями. Причем знание партии еще не делает хорового певца партнером. Он становится таковым только в процессе совместной работы с другими участниками ансамбля. И хотя ансамблевое исполнение основано на равноправии его участников, созидательная атмосфера ансамблевого музицирования возникает при наличии у музыкантов некоторых особых качеств.

Пытаясь определить эти характерные, специфически ансамблевые исполнительские качества, сравним талантливого рассказчика с талантливым собеседником. Для первого главным будет искусство говорить, для второго не менее важно *искусство слушать*. Именно *искусство слушать партнера, умение соподчинять свое исполнительское «я» с художественной индивидуальностью другого отличает прежде всего ансамблиста от солиста*. При воплощении коллективно созданной интерпретации понятие «исполнительское творческое переживание» трансформируется в родственное ему, но отнюдь не тождественное понятие «творческое сопереживание исполнителей». Естественное и яркое сопереживание возникает только в результате непрерывного и всестороннего контакта партнеров, их гибкого взаимодействия и общения в процессе исполнения.

Принцип коллективности оказывает влияние как на интерпретацию в целом, так и на каждое из используемых в хоровой практике исполнительских выразительных средств.

Возьмем, например, область динамики. Каждый участник какой-либо хоровой партии в силу специфических условий коллективной работы некоторым образом ограничен в раскрытии своих голосовых возможностей в полную меру: он должен соподчинить звучность своего голоса звучности хоровой партии и общему звучанию хора. Или, например, формирование гласных, которые у всех участников хоровой партии должны быть сформированы однотембрально. Чтобы достичь этого, каждый поющий в хоровой партии вынужден в какой-то мере поступиться своей индивидуальной манерой формирования гласных и, в соответствии с указаниями дирижера, найти и освоить те приемы их округления и прикрытия, затемнения и осветления, которые обеспечат максимальную общность и единство ансамбля.

Коллективный принцип очень ярко проявляется в таком важном ансамблевом качестве, как синхронность звучания, под которой понимается совпадение с предельной точностью мельчайших длительностей (звуков или пауз) у всех исполнителей. Синхронность является результатом единого понимания и чувствования партнерами темпа и ритмического пульса исполнения. Легкое изменение темпа или незначительное отклонение от ритма, почти незаметное в сольном исполнении, при совместном пении может резко нарушить синхронность, если один из певцов, выполняя данный нюанс, опережает или отстает от партнеров. Бывает, что, чувствуя дискомфорт и желая сохранить синхронность в партии, певцы следуют за лидером, не обладающим достаточно развитым чувством темпа и ритма. В этом случае синхронность звучания партии неизбежно вступит в противоречие с темпом и ритмом других партий, и темповый и ритмический ансамбль всего хора будет нарушен. Нужно сказать, что умение держать установленный темп и при необходимости легко переключаться на новый, преодолевая возникшую инерцию, «темповая память», нужная при возвращении после ряда отклонений или смен к первоначальному темпу, «темповый глазомер» для соблюдения пропорций при изменении темпа — все это качества, которыми, увы, обладают далеко не все музыканты-исполнители, а тем более хоровые певцы. Однако без этих качеств невозможно стать настоящим ансамблистом.

Не менее важное значение имеет всестороннее развитие у участников ансамбля устойчивости и гибкости индивидуального ритма, чуткости «ритмического слуха», необходимых для решения ритмических задач коллективного исполнения. Принцип коллективности вносит свои коррективы практически во все исполнительские навыки и элементы музыкально-выразительной техники. Нет нужды доказывать, что грамотное музыкальное исполнение подразумевает и согласованность штрихов всех исполнителей (хоровых партий), а следовательно, владение штриховой техникой, согласованность фразировки, навыков артикуляции, дикции, интонирования.

Все эти навыки формируются в репетиционной хоровой работе, в основе которой лежат коллективные занятия, воспитывающие «чувство локтя», общую ответственность за исполнение. И здесь многое зависит от дирижера, от его умения дать каждому участнику коллектива равноправную возможность полнее проявить себя во имя общей художественной цели, от его умения воспитать у каждого певца желание создавать сообща.

Наличие дирижера

Дирижерское искусство — уникальная в своем роде деятельность исполнительского творчества, возникающая только в коллективном ансамблевом исполнении с целью координации творчества участников ансамбля и основанная на специфической одаренности, специфических приемах и специфической технике.

Поскольку дирижерское прочтение, дирижерская трактовка музыкального сочинения является определяющей для всех участников ансамбля, можно сказать, что дирижер является посредником между автором (авторами) и исполнителями. В этом смысле творчество дирижера напоминает режиссерское искусство — с той лишь разницей, что работа режиссера всегда предшествует исполнению, в то время как творчество дирижера выходит за рамки репетиционного процесса и в своем законченном виде разворачивается на глазах публики вместе с творчеством оркестра или хора. Но главное сходство остается. Подобно режиссеру, ставящему по пьесе спектакль, дирижер является постановщиком музыкального произведения, истолкователем и координатором возглавляемого и управляемого им творческого коллектива. От того, как понял сочинение дирижер, насколько он сумел убедить хор

своей исполнительской трактовкой, в большой степени зависят и постижение сочинения хорovým коллективом, и качество его художественной и технической реализации. Этим обусловлена огромная ответственность дирижера перед автором (в музыкально-поэтическом произведении — авторами), перед исполнителями, слушателями, а также ответственность за нынешнюю и будущую жизнь сочинения.

В хоровом исполнительстве система «постижение — передача» действует как бы на двух уровнях — дирижера и хора. И дирижер, и руководимый им коллектив должны вначале понять и прочувствовать произведение, а затем передать его слушателям с той лишь разницей, что для дирижера воспринимающим объектом является не аудитория, а в первую очередь участники хора. Поэтому путь создания и воплощения художественного образа в хоровом исполнительстве точнее всего представить линией: поэт — композитор — *дирижер* — исполнители — слушатели.

Дирижерская деятельность включает в себя несколько важных составляющих. Во-первых, дирижер должен уметь конкретизировать во внешнем выражении свое понимание музыкального произведения, его образного строя, формы, стилистических особенностей. Во-вторых, он должен привести весь коллектив в творческое состояние, увлечь его, заставить петь так, как слышится музыка ему, руководителю. В-третьих, дирижер должен уметь не только ясно и ярко выявлять свои исполнительские намерения, но и добиваться их реализации в процессе кропотливой репетиционной работы, а затем — в ходе публичного концертного выступления.

Чтобы выполнить эти задачи, **дирижеру помимо качеств музыканта, интерпретатора, постановщика музыкального произведения нужно обладать такими специфическими именно для дирижерской профессии качествами, как умение руководить коллективом, устанавливать творческий контакт с исполнителями, лаконично и ясно формулировать свои требования и пожелания, безусловно слышать хор и должным образом реагировать на неточности исполнения, уметь планировать репетицию, уметь завоевать доверие, симпатию, авторитет у участников хора (для этого нужно еще и личное обаяние артиста) и обязательно иметь педагогические способности, поскольку руководитель хора — это не только музыкант, но и педагог-воспитатель.**

Как уже отмечалось, работа дирижера над хорovým произведением разделяется на следующие этапы: предварительная работа над партитурой (становление исполнительского замысла); репетиционная работа с хором (реализация замысла);

концертное исполнение (воспроизведение замысла). Каждый из этих этапов отличается от другого как методикой, так и специфическими средствами и приемами, а также своей техникой. Так, если для предрепетиционного периода дирижер использует технику изучения и запоминания нотного текста, технику его мысленного воспроизведения и пр., то на этапе репетиционной работы он пользуется различными методами и техническими приемами репетирования, позволяющими достичь максимального музыкально-педагогического эффекта при минимальной затрате времени и сил исполнителей. Техника репетирования предполагает умение дирижера активно воздействовать на исполнительский коллектив не только при помощи собственно дирижирования, но и путем устных разъяснений, показов голосом и на инструменте, использования различных упражнений и т.д.

Концертное исполнение требует от дирижера владения исполнительской техникой, в которой обычно различают две функции: функцию тактирования и экспрессивную, выразительную функцию. Тактирование является своего рода канвой, сеткой для художественного дирижирования. Задача экспрессивной функции — раскрыть внутренний смысл, идейно-эмоциональное содержание музыки.

Сущность дирижирования состоит в том, что, будучи способом выражения идейно-эмоционального содержания музыки, средством выявления творческих намерений дирижера, оно одновременно является и средством управления коллективом, средством волевого воздействия на исполнителей. Именно это воздействие властно побуждает музыкантов к реализации художественных замыслов дирижера в живом звучании. Музыкант, не владеющий искусством этого воздействия, не может быть назван дирижером, ибо он не управляет, не вызывает к жизни то или иное звучание, а лишь отражает, регистрирует исполняемую музыку.

Известный русский дирижер и педагог Н.М. Данилин говорил: «Если дирижер способен, подобно полководцу, одним возгласом, одним жестом увлечь коллектив по

пути своих намерений, его место за дирижерским пультом. Если же нет, надо менять профессию»²².

Однако при этом нельзя забывать, что, прежде чем что-либо требовать от хора, дирижер должен очень многое потребовать от себя самого. Административно установленное право на руководство мгновенно рассыпается, если оно не подкреплено подлинным, моральным правом на руководство. А такое право дает убежденность коллектива, что их руководитель — действительно хороший музыкант, образованный, широко эрудированный человек, обладающий, помимо специальных знаний, навыками дирижерского дарования, тонким художественным вкусом и хорошим чувством стиля. «Значительным музыкантом может быть только человек с большим духовным, *интеллектуальным и эмоциональным, содержанием*, — писал академик Б.М. Теплов. — Музыка есть средство общения между людьми.

Чтобы говорить музыкой, нужно не только владеть этим ее "языком", но и иметь что сказать... Для того чтобы понимать музыкальную речь во всей ее содержательности, нужно иметь достаточный запас знаний, выходящих за пределы самой музыки, достаточный жизненный и культурный опыт. Хороший музыкант, кем бы он ни был — композитором, исполнителем или просто понимающим "слушателем", — должен быть человеком большого ума и большого чувства»²³. Понятно, что еще в большей степени это относится к дирижеру — музыканту, призванному самой профессией своей быть художественным руководителем целого коллектива. Начиная работу с хором, дирижер обязан иметь уже сложившееся у него отношение к произведению — как к целому, так и к его частностям, уметь обосновать это отношение. Только в том случае, если каждый участник хора вникнет в замысел дирижера, будет достигнут подлинный ансамбль, основанный на единстве восприятия, понимания и эмоционального переживания.

Вопросы и задания

1. Перечислите характерные особенности хорового исполнительства.
2. Какие качества и способности необходимы для управления хором?

²² Цит. по: Птица К.Б. О хоровом дирижировании // Птица К. О музыке и музыкантах. — М., 1995. — С. 315.

²³ Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. — М., 1947. С. 34.

3. Что требуется дирижеру для установления с певцами творческого и делового контакта?

4. В чем сходство деятельности дирижера, режиссера и педагога?

5. Раскройте связь музыки и слова как особенности хорового искусства.

6. Назовите основные стихотворные размеры и дайте пример каждого из них.

7. В чем состоит специфика человеческого голоса как вокально-хорового «инструмента»?

8. Раскройте смысл понятия «хоровой коллектив».

9. Какое влияние оказывает коллективный принцип на элементы хоровой техники и на исполнительский процесс в целом?

10. В чем состоят основные задачи дирижерской деятельности и какими специфическими качествами должен обладать музыкант, избравший ее своей специальностью?

Глава 3

ХОР

КАКИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ

«ИНСТРУМЕНТ»

Понятие о хоре

В музыковедческой литературе при характеристике исполнительства принято вычленять три его составляющих: композитора, исполнителя и слушателя. Остается без внимания еще один важный элемент исполнительского акта — музыкальный инструмент, с помощью которого исполнитель реализует замысел автора, воссоздавая его в живом звучании. Объясняется это тем, что в большинстве видов музыкального исполнительства музыкант не имеет непосредственного отношения к качеству инструмента. Другое дело хор, который представляет собой живой организм, сформированный в соответствии с художественными вкусами и критериями хормейстера — мастера, его создавшего. Этот организм может быть гибким и неповоротливым, понимающим и непонятливым, доброжелательным и агрессивным, увлеченным и безразличным. Одухотворенность хорового инструмента

требует к нему особого отношения, поскольку эта его особенность делает его одновременно и самым умным и восприимчивым, и самым нестабильным и изменчивым. Последнее обстоятельство связано с тем, что основные его качественные параметры (яркость и красота звука, чистота интонирования, слитность ансамбля, тембровое богатство, громкость, общий вокальный диапазон, артикуляционный «механизм») не могут быть зафиксированы надолго, а воссоздаются и обновляются на каждой репетиции дирижером-хормейстером, который в хоровом жанре является не только исполнителем, но и автором инструмента (подобно скрипичному мастеру) и его настройщиком (подобно настройщику фортепиано).

В истории отечественного хороведения давалось много определений понятия «хор»: от «собрания поющих» до «ансамбля поющих унисонов». Вот некоторые из них:

«Хор — это такое собрание поющих, в звучности которого есть строго уравновешенный ансамбль, точно выверенный строй и художественные, отчетливо выработанные нюансы» (П.Г. Чесноков)²⁴.

«Хором называется более или менее многочисленная группа "певцов, исполняющая вокальное произведение» (А.С. Егоров)²⁵.

«Хором называется коллектив певцов, организованный для совместного исполнения. В хоре должно быть соблюдено количественное и качественное соотношение голосов, обеспечивающее владение всеми элементами хоровой звучности, необходимое для осуществления стоящих перед ним исполнительских задач» (Г.А. Дмитриевский)²⁶.

«Хор — это организованный коллектив певцов... В понимании советского слушателя хор — творческий коллектив, основная цель исполнительской деятельности которого — идейно-художественное и эстетическое воспитание народных масс» (К.К. Пигров)²⁷.

²⁴ Чесноков П.Г. Хор и управление им. — М., 1961. — С. 25—26.

²⁵ Егоров А.С. Теория и практика управления хором. — Л.; М., 1951. — С. 13.

²⁶ Дмитриевский Г.Л. Хороведение и управление хором. — М., 1957. — С. 3.

²⁷ Пигров К.К. Руководство хором. — М., 1964. — С.21.

«Хором называется такой коллектив, который в достаточной мере владеет техническими и художественно-выразительными средствами хорового исполнения, необходимыми для передачи мыслей, чувств, идейного содержания, которые заложены в произведении» (Вл.Г. Соколов)²⁸.

«Хор — певческий коллектив, исполняющий вокальную музыку с инструментальным сопровождением или а капелла» (Н.В. Романовский)²⁹.

«Хор — это большой вокально-исполнительский коллектив, который средствами своего искусства правдиво, художественно полноценно раскрывает содержание и форму исполняемых произведений и своей творческой деятельностью способствует идейно-художественному воспитанию народных масс. Как музыкально-исполнительский "инструмент" хор

представляет собой ансамбль вокальных унисонов» (В.И. Крас-нощеков)³⁰.

Как видим, в каждом из этих определений акцент делается либо на структурную организацию, либо на технические и художественные параметры, либо на цели и задачи. Связав воедино разнообразные сущностные признаки, вкладываемые разными авторами в понятие «хор» и критически оценив их, автор данной книги считает возможным предложить следующую обобщающую формулировку: *хор — это вокально организованный исполнительский коллектив, основу которого составляет ансамбль интонационно, динамически и темброво слитных групп, обладающих художественно-техническими навыками, необходимыми для воплощения в живом звучании музыкально-поэтического текста произведения.* Данное определение, пожалуй, достаточно точно устанавливает отличительные признаки понятия, его содержание и границы.

По составу голосов хор бывает однородным (мужским, женским, детским) и смешанным (т.е. состоящим из мужских и женских или из мужских и детских голосов). Еще одна категория — хоры мальчиков — требует уточнения, поскольку ее

²⁸ Соколов Вл. Работа с хором. — 2-е изд.—М., 1983. — С. 5.

²⁹ Романовский Н.В. Хоровой словарь. — М., 1980. — С. 124.

³⁰ ¹Краснощеков В.И. Вопросы хороведения. — М., 1969. — С. 81—82.

может представлять и однородный хор (если в нем поют только мальчики) и смешанный (если вместе с мальчиками в нем поют юноши, исполняющие мужские партии).

Нормальный полный смешанный хор состоит из четырех партий: сопрановой, альтовой, теноровой и басовой. Но иногда в смешанном хоре отсутствует одна или даже две хоровые партии из разнородных групп голосов (например, партия альтов или теноров). Такой состав обычно именуют неполным смешанным хором. В профессиональном хоровом исполнительстве этот тип хора, как правило, не встречается. Среди любительских же хоров он достаточно распространен. Особенно часто неполный смешанный состав встречается в заводской и клубной самодеятельности, в школах, училищах и вузах. Так, например, достаточно типичной является ситуация, когда в хоре, насчитывающем 40 участников, поют лишь 5—6 мужчин. В этом случае чаще всего тенора и басы объединяются в одну хоровую партию.

Характеристика хоровых партий и составляющих их голосов

Каждый хор в зависимости от качественного и количественного состава разделяется на хоровые партии — группы певцов, имеющих голоса приблизительно одинакового диапазона и родственного тембра.

Основных хоровых партий четыре. Это сопрано (дисканты), альты, тенора и басы.

Детские хоры обычно разделяются на партии дискантов (высокий детский голос) и альтов (низкий); женские — на партии сопрано (высокие голоса) и альтов (низкие); мужские — на партии теноров (высокие) и басов (низкие); смешанные — на партии сопрано, альтов, теноров и басов.

Эти типовые обозначения лишь приблизительно обозначают характер составляющих партии голосов, поскольку в действительности каждый голос индивидуален и отличается от другого и окраской, и весомостью, и плотностью, и диапазоном. Так, партия сопрано может состоять из сопрано лирических, лирико-колоратурных, лирико-драматических и драматических; партия альтов — из меццо-сопрано, альтов и контральто; партия теноров — из теноров лирических, лирико-драматических и драматических; партия басов — из баритонов, басов и октавистов.

Но и эта классификация лишь частично отражает все разнообразие голосов, встречающихся в хоре. Довольно часто хормейстеру приходится иметь дело с голосами неясно выраженного характера. Например, голос может по окраске и диапазону в одинаковой степени соответствовать и драматическому тенору и лирическому баритону, драматическому сопрано и меццо-сопрано. Поставить верный «диагноз», правильно определить тип голоса певца — очень ответственный момент в работе руководителя хора, от которого зависит не только звучание хоровой партии и хора в целом, но, главное, дальнейшее вокальное развитие, «вокальная судьба» человека, посвятившего себя пению. К сожалению, на сегодняшний день наука не располагает каким-либо единым методом, который бы позволил безошибочно определять тип голоса. Прослушивая певца, хормейстер, как правило, опирается исключительно на свой вокально-слуховой опыт, свои слуховые представления, интуицию, хотя, конечно, учитывает наиболее характерные признаки, присущие данному голосу. К их числу относятся такие качества, как тембр (окраска), диапазон, место расположения переходных нот и примарных тонов, способность «выдерживания» тесситуры, а также анатомо- , физиологические особенности голосового аппарата.

По высоте голоса разделяются на высокие (сопрано, тенор), средние (меццо-сопрано, баритон) и низкие (контральто, бас). По тембру — на лирические и драматические. Драматические — более «тяжелые», «широкие» и сильные; лирические — более мягкие и легкие. Бывает, что тембр говорит за один тип голоса, а диапазон ему не соответствует. Встречаются голоса с очень широким диапазоном, захватывающим звуки, йе характерные для данного типа голоса. Не менее часты случаи, когда голоса имеют короткий диапазон, не достигающий нужных для пения в данном характере голоса тонов (обычно он бывает укорочен с одного края — либо в верхнем участке, либо в нижнем).

В определении типа голоса в таких ситуациях хормейстеру могут помочь так называемые примерные звуки, наиболее естественно, легко и красиво звучащие у данного певца (чаще всего они находятся в средней части его диапазона), а также

анализ переходных звуков, являющихся пограничными, переломными при переходе от одного голосового регистра к другому.

Различные типы голосов имеют переходные звуки на разной высоте:

сопрано — *ми, фа, фа-диез* первой октавы;

меццо-сопрано — *до, ре, ре-диез* первой октавы;

тенор — *ми, фа, фа-диез, соль* первой октавы;

баритон—*ре, ми-бемоль, ми* первой октавы;

бас — *си-бемоль, си малой, до, до-диез* первой октавы.

У женщин этот регистровый переход находится в нижнем участке диапазона, у мужчин — в верхнем.

Краткая характеристика типов голосов

Женские голоса

Лирическое сопрано — легкий, светлый, серебристый, достаточно подвижный высокий голос, обычно не отличающийся большой силой звука.

Лирико-колоратурное сопрано — голос, по окраске и диапазону похожий на лирическое сопрано, но более легкий и подвижный. Наиболее тембрист и ярок в верхнем регистре, напоминая колоратурное сопрано; в нижнем же сливается по тембру и колориту с лирическим сопрано.

Лирико-драматическое сопрано— «широкий» лирический голос насыщенного грудного тембра.

Драматическое сопрано — сильный, плотный, компактный, богатый по тембру голос большого диапазона, напоминающий на нижних нотах мезцо-сопрановое звучание. Вместе с тем по подвижности этот голос не уступает лирическому и лирико-колоратурному сопрано.

Мезцо-сопрано — голос, занимающий промежуточное положение между сопрано и контральто. Его характеризует полнота и сочность звучания в среднем регистре и мягкие, глубокие низкие звуки.

Контральто — самый низкий и редко встречающийся женский голос. Для него типичны насыщенный грудной тембр на всем диапазоне, мощное звучание в нижнем регистре, устойчивость и ровность — в среднем и напряженность на верхних тонах.

Мужские голоса

Лирический тенор — высокий мужской голос теплого, нежного, серебристого тембра, обладающий большой певучестью и подвижностью.

Драматический тенор — сильный, яркий, насыщенный голос с несколько «металлическим» призвуком.

Лирико-драматический тенор — голос, соединяющий в себе черты лирического и драматического тенора. По своей характеристике он аналогичен лирико-драматическому сопрано. Он также имеет развитый и сильный верхний регистр, крепкую середину и довольно сильный нижний регистр, однако уступает по силе и насыщенности чисто драматическому голосу.

Несколько особняком в группе теноров стоят *характерный тенор* и *тенор-альтино*; Первый обладает своеобразным тембром, не имеющим ни красоты и теплоты лирического голоса, ни насыщенности и силы драматического. Второй отличается особенно высокими звуками, легкостью, подвижностью и звонкостью в верхнем регистре. В то же время нижний регистр у него довольно слабый и бледный в тембровом отношении. При громком пении звучит резко и плохо ансамблирует.

Группа басов по характеру и, в меньшей степени, по диапазону разделяется на лирических, лирико-драматических и драматических баритонов, высоких, центральных и низких басов и октавистов.

Лирический баритон по тембру близок тенору, но всегда имеет типичный баритональный оттенок.

Лирико-драматический баритон, обладающий светлой окраской, яркостью и силой, по характеру звучания еще больше тяготеет к баритону.

Драматический баритон — голос более темной окраски, отличается силой и яркостью в центральном и верхнем участках диапазона. *Высокий бас*, имеющий диапазон от *фа* большой октавы до *фа* первой октавы наверху, по тембру напоминает баритона. Иногда такие голоса называют *баритональными басами*.

Центральный бас, одинаково яркий во всех регистрах, по тембру носит ярко выраженный басовый характер. Ему доступны не только партии с высокой tessiturой, но и низкие ноты, вплоть до *фа* большой октавы.

Низкий бас отличается глубокими и мощными низкими звуками. Его называют также «*бас-профундо*». Объем языков верхнего регистра незначителен.

Бас-октавист — украшение любого хора — исключительно редкий голос, ценный своими очень низкими нотами, доходящими до ля контроктавы. Основное назначение октавистов — исполнение басового голоса на октаву ниже и усиление басов в нижнем регистре. Верхним участком своего диапазона октависты чаще всего не пользуются, поскольку их голоса массивны, малоподвижны и не очень интересны по тембру.

Детские голоса

Вследствие малых размеров голосового аппарата детские голоса существенно отличаются от голосов взрослых. Типичные свойства детского голоса (независимо от возраста детей) — мягкое, «серебристое» звучание, фальцетное (головное) звукообразование и ограниченная сила звука. Но поскольку в отличие от взрослого человека детский организм развивается и формируется, что сказывается и на формировании голоса, характеристики детских голосов с возрастом существенно изменяются.

С некоторой условностью процесс формирования и развития детского голоса можно разделить на пять этапов, каждому из которых соответствует определенная возрастная группа:

от двух до семи лет;

от семи до десяти лет;

от одиннадцати до тринадцати лет;

от тринадцати до пятнадцати;

от шестнадцати до восемнадцати лет.

На первом этапе голоса мальчиков и девочек однородны, имеют чисто фальцетный характер и очень узкий (в пределах квинты) диапазон. С семи лет в голосовых складках ребенка начинается формирование специальных вокальных мышц, которое полностью заканчивается к двенадцати годам. Голоса мальчиков и девочек в этом возрасте практически однородны — в основном это дисканты. Звучанию свойственно головное резонирование, легкий фальцет, при котором

вибрируют только края голосовых связок. Тембр неровен, гласные звучат пестро. Диапазон в пределах октавы: от *ре* первой до *ре* второй.

Возраст от одиннадцати до тринадцати лет с точки зрения физиологии голоса определяют обычно как предмутационный период. В связи с развитием грудной клетки, легких и более глубокого дыхания в голосах детей к одиннадцати годам появляются оттенки грудного звучания с большей полнотой и насыщенностью. В их певческом диапазоне появляются три регистра: головной, смешанный (микстовый) и грудной. У девочек преобладает звучание головного регистра, у мальчиков — грудного. Основную же часть диапазона составляет центральный регистр, для которого характерен смешанный тип звукообразования. Голоса девочек, не различаясь существенно по окраске, делятся по диапазону: сопрано чаще всего имеют диапазон от *до* первой до *фа* — *соль* второй октавы, альты — от *ля-соль* малой октавы до *ре* — *ми* второй. Тембровое различие голосов мальчиков более ощутимо. Легкие и звонкие дисканты имеют диапазон от *ре* первой до *фа* второй октавы; более плотные альты — диапазон *си* малой — *до* второй октавы.

От двенадцати до пятнадцати лет в связи с половым созреванием детские голоса претерпевают переходный (мутационный) период, продолжительность которого может быть различна — от нескольких месяцев до нескольких лет. В период мутации пение следует по возможности ограничить.

К шестнадцати годам мутация заканчивается. В этом возрасте, который обычно определяют как юношеский, организм окончательно формируется. Голоса девочек обретают полноценное звучание женского голоса: они становятся более сильными, богатыми по тембру, широкими по диапазону. Голоса мальчиков, снизившись за время мутации примерно на октаву, приобретают полутораоктавный диапазон натурального грудного звучания, сохраняя одновременно фальцетные возможности для верхнего участка диапазона (выше переходных нот). Диапазоны голосов в этой возрастной категории: сопрано — *до* первой — *соль*—*ля*—*бемоль* второй октавы; альты — *ля* малой — *ре* второй октавы; юноши — *си* большой — *до* — *ми* первой октавы.

Качества хоровой звучности

Успех любой музыкально-исполнительской деятельности зависит от качества инструмента, посредством которого музыкант воплощает свой исполнительский замысел. И хор в этом смысле не является исключением. Качество этого «инструмента» или, точнее, музыкального организма определяют такие параметры звучания, как ансамбль, строй, тембр, громкость, насыщенность, которые в хороведении называются *элементами хоровой звучности*.

Остановимся кратко на каждом из них.

Ансамбль

Понятие *ансамбль* (фр. ensemble — вместе) имеет в музыке несколько значений.

Под ним понимают и небольшую группу музыкантов, совместно исполняющих музыкальное произведение; и произведение, написанное для нескольких исполнителей; и коллектив, объединяющий различные жанры и виды музыкального и хореографического искусства; и, наконец, специфическое качество совместного исполнения, заключающееся в слитности, единстве и согласованности устремлений и художественно-технических приемов всех его участников. В этом последнем значении, имеющем самое непосредственное отношение к хоровому исполнительству как к жанру коллективному, мы и будем рассматривать данное понятие.

«Искусство ансамблевого исполнения основывается на умении исполнителя соизмерять свою художественную индивидуальность, свой исполнительский стиль, технические приемы с индивидуальностью, стилем, техническими приемами партнеров, что обеспечивает слаженность и стройность исполнения в целом»³¹, — читаем в энциклопедии. Несколько расширим это определение: в хоровом жанре искусство ансамбля требует от певца умения находить правильное соотношение по интонации, силе, тембру, метроритму, агогике, дикции, речевой и музыкальной артикуляции с другими исполнителями своей партии; умения слышать свою партию и находить «свое место» в звучности хора в целом, что требует от него специфической культуры, заключающейся в способности подчинить свое исполнительское «я» общей художественной концепции, коллективному замыслу.

³¹ Музыкальная энциклопедия. — М., 1973. — Т. 1. — С. 170.

Только в этом случае хоровая партия будет петь, «как один». Таким образом, *в хоре имеют место такие разновидности ансамбля, как интонационный, динамический, тембровый, метроритмический, дикционный, которые в совокупности создают частный (ансамбль партии) и общий (всего хора) ансамбль.* «Частный ансамбль — это ансамбль однотипной по составу унисонной группы певцов... Общий ансамбль — это... ансамбль сочетаний унисонных групп»³².

Понятие *частный ансамбль* подразумевает не только слитность голосов по тембру и силе, но и единство восприятия певцами данной хоровой партии средств вокально-исполнительской выразительности, используемых в каждом конкретном случае. При этом дирижеру следует иметь в виду, что слитность не означает одинаковости, однообразия тембровых красок и силы звучания голосов, составляющих хоровую партию. Не следует пытаться достичь хорошего частного ансамбля путем выхолащивания тембровой природы и искусственного выравнивания громкости голоса каждого певца в партии. Такой метод неизбежно приведет к обеднению тембровой палитры хоровых партий и, как следствие этого, хора в целом. Слитности голосов по тембру и силе следует достигать, вырабатывая единую певческую манеру, единые вокальные приемы и навыки, единые эстетические критерии.

Когда члены хоровой партии пользуются едиными приемами и навыками при формировании звука, природное своеобразие тембра голоса каждого участника лишь обогащает общий тембр хоровой партии, не разрушая его слитности. Сказанное не относится к певцам, обладающим ярко выраженным характерным тембром с носовым или горловым оттенком или имеющим такие дефекты голоса, как качание либо сильно повышенная вибрация. Такие певцы, конечно, не способствуют созданию частного ансамбля, как и певцы с очень сильными «сольными» голосами, не желающие соизмерять свои вокальные возможности с общим уровнем звучности партии.

Наряду с тембровой и динамической слитностью, единством вокальных приемов в формировании ансамбля чрезвычайно большое значение имеет единство

³² Краснощеков В.И. Вопросы хороведения. — М., 1969. — С. 203.

ощущений темпа, ритма, метра, динамики, слова, и, в конечном счете, единство творческого переживания. Воспитание такого единства — процесс очень сложный, поскольку и характер произведения, и нюансировку, и «произношение» отдельных фраз каждый исполнитель понимает и чувствует по-своему. Необходимость сообразовывать свое пение с пением партнера может им восприниматься как ограничение артистической свободы. Но каждый, кто хотя бы несколько месяцев пропел в хоре, знает, что это не так. Именно в ансамбле ощущаешь, насколько возросло разнообразие красок, которыми ты пользовался, насколько расширились твои тембровые, динамические и исполнительские возможности в целом. **Настоящий ансамбль, слитность которого естественна и органична, создается не под давлением индивидуальной свободы партнера; он возникает тогда, когда неразрывность контакта не только не обременяет партнеров, но и служит дополнительным источником силы и уверенности.**

Общий ансамбль в хоре возникает на основе органического соединения частных ансамблей в единое целое. Если частный ансамбль предусматривает «в идеале» абсолютную слитность голосов в унисонном звучании, то в общем ансамбле, при соединении хоровых партий, возможны разнообразные варианты соотношения силы звука, тембровых красок, характера произношения текста, штрихов. С этой точки зрения общий ансамбль хора более непосредственно связан с решением интерпретаторских задач, чем ансамбль отдельной партии, хотя качество последнего также влияет как на технические, так и на художественно-выразительные стороны исполнения. В соответствии с фактурой хорового сочинения и со своим исполнительским замыслом дирижер может варьировать средствами ансамбля уровень взаимодействия отдельных партий и уровень их громкости, плотности, «приближенности» или «отдаленности», благодаря чему общий ансамбль становится самостоятельным выразительным средством.

Поэтому общий ансамбль едва ли следует рассматривать как отдельный элемент хоровой звучности. Его значение много шире. Он является одной из самых интересных, изменчивых и сложных категорий исполнительского искусства вообще и хорового исполнительства, как искусства коллективного, в частности, а также

объективным показателем общей художественно-эстетической культуры хора и его руководителя. Ибо очевидно, что ансамбль, как понятие слитности, целостности, взаимосвязи и взаимозависимости, единства, согласованности, является итоговым результатом работы над всеми остальными элементами хоровой звучности.

Вышесказанное нисколько не умаляет роль и значение этих элементов, поскольку понятно, что качество общего ансамбля неразрывно связано с качеством каждого из них в отдельности.

Составляющими общего и, отчасти, частного ансамбля являются такие его разновидности, как динамический, метроритмический (агогический), дикционный, артикуляционный ансамбль.

Динамический ансамбль (от греч. *dinamis* — сила) — это уравновешенность по силе и громкости голосов внутри партии и согласованность интенсивности звучания хоровых партий при исполнении всего сочинения или его фрагмента. Та или иная разновидность динамического ансамбля определяется в первую очередь фактурой хорового произведения. При исполнении произведений гомофонно-гармонического склада общий ансамбль достигается с помощью уравновешенного звучания всех хоровых партий с незначительным преобладанием звучности партии, ведущей мелодию. Однако достичь такой уравновешенности не так просто. Для этого нужно, чтобы хоровые партии были приблизительно равны по количеству певцов и динамическому ресурсу и, кроме того, находились бы примерно в одинаковых тесситурных условиях³³. Использование динамических нюансов, соответствующих естественной природе звучания партий на данной высоте, создает благоприятные условия для ансамблевого звучания. Наиболее удобным, так называемым рабочим, диапазоном хоровых голосов является средняя часть звукоряда. Поэтому достижение ансамбля в средних регистрах обычно не представляет особой сложности. Гораздо сложнее работать над динамическим балансом голосов в крайних регистрах, выходящих за пределы рабочего диапазона. Однако если все хоровые партии

³³ Тесситура (итал. *tessitura* — ткань) — высотное положение звуков мелодии по отношению к диапазону голоса.

поставлены примерно в одинаковые тесситурные условия, достижение динамического ансамбля не столь затруднительно (напомним, что в зависимости от преимущественного употребления тех или иных звуков тесситура может быть высокая, средняя и низкая). Если же хоровые партии находятся в различных тесситурах (например, партия сопрано — в высокой тесситуре, а все остальные — в средней), уравновешенность их звучания может быть создана только искусственным путем, что требует от хормейстера развитого тембро-динамического слуха и верного ощущения звукового баланса. Подобную ситуацию в пособиях по хороведению обычно обозначают как организацию *искусственного ансамбля* в отличие от естественного ансамбля, предпосылкой которого является одинаковая тесситура хоровых партий.

В то же время нужно отметить, что уравновешенность громкости звучания хоровых партий необходима далеко не всегда. Очень часто композиторы сознательно помещают ту или иную партию в более выгодные или, напротив, невыгодные тесситурные условия с целью ее выделения. В этих условиях возникает ансамбль неуравновешенного звучания, но он тем не менее естествен.

Особый случай дифференцированного подхода к динамическому ансамблю — исполнение произведений имитационного или полифонического склада, где тематический голос должен прозвучать ярче остальных. Здесь важнейшим элементом ансамблевой техники выступает умение певцов, исполнив тему первым планом, гибко переключиться на второй и третий план. Соотношение динамики разных хоровых партий «выстраивается» руководителем в зависимости от многих факторов как объективного, так и субъективного характера, в том числе и от его художественных критериев. При этом дирижер не должен упускать из виду свою главную задачу — объединение различных партий в единую структуру, обеспечивающую развитие произведения в целом.

Большинство хоровых произведений характеризует смешанный склад изложения, что обуславливает применение различных видов динамического ансамбля.

При исполнении произведений для хора с солистом хор, как правило, поет несколько тише солиста. Однако его звучность может меняться в зависимости от

различных моментов: силы и «полетности» голоса солиста, количественного состава хора, расстояния на сцене между солистом и хором. В тех случаях, когда хор выполняет аккомпанирующую функцию, нужно иметь в виду, что наиболее «опасной» хоровой партией будет та, к которой по характеру своего голоса принадлежит солист, поскольку в силу родства тембра она может слиться с солирующим голосом и поглотить его. Так, для солиста-тенора опасность в этом смысле представляет теноровая партия, для сопрано — сопрановая, для альты — альтовая и т.п.

Иные виды динамического ансамбля возникают при исполнении музыки для хора с инструментальным сопровождением. В каждом конкретном случае соотношение звучности между хором и сопровождением будет зависеть от функций того и другого. Если музыкальный инструмент (или инструменты) выполняют функцию сопровождающего голоса, возникает ансамбль с преобладающим звучанием хора. При равноценном художественном значении хора и инструмента (группы инструментов, оркестра) желательно достижение ансамбля уравновешенного звучания. Когда музыкальному инструменту (оркестру) отводится большая художественно-выразительная роль, чем хору, следует добиваться ансамбля с инструментом. Бывает, что на протяжении звучания произведения хор и оркестр меняются функциями (тематический материал переходит от хора к оркестру и наоборот). В таких случаях используются различные виды ансамбля.

Работа над динамическим ансамблем неотделима от работы над тембром партий и всего хора. Эта связь заложена в самой специфике нашего восприятия, поскольку известно, что даже два совершенно одинаковых по силе звука воспринимаются по-разному в зависимости от их спектрального состава (громче кажется тон, в котором преобладает область высоких частот спектра). Отсюда следует, что совершенствование вокальных навыков певцов и их тембрового слуха — кратчайшая дорога к воспитанию чувства ансамбля.

Однако ни дирижер-хормейстер, ни хоровой певец не могут абсолютно точно распределить силу голоса в общем ансамбле на основе чисто слухового контроля. Участник коллектива должен уметь мышечно, вибрационно «слышать» себя. Эту

способность вокалиста к мышечному контролю обычно определяют понятием «вокальный слух».

Метроритмический ансамбль основан на метроритмическом и дикционном единстве «произношения» музыкально-поэтического текста произведения певцами каждой хоровой партии и правильном соотношении метроритма между партиями. Эта разновидность ансамбля является результатом единого понимания и чувствования партнерами темпа и ритмического пульса исполняемой музыки. Как верно отметил В.И. Краснощеков, «умение петь вместе, ритмически четко, одновременно произносить слова, гибко изменять темп, вместе брать дыхание, вступать и прекращать петь, четко выявлять метрическую структуру произведения — важнейшие качества хоровых певцов, ибо в ритмичности исполнения заключается тот порядок, без которого не может быть решена ни одна творческая задача»³⁴. Понятно, что все эти навыки можно развить только в результате систематического и последовательного воспитания чувства ритма, ощущения постоянства и изменчивости темпо-метроритмической пульсации у каждого участника хорового коллектива. Темп и метроритм исполнения должны быть естественными для всех участников ансамбля: искусственное подлаживание одного певца к другому или к «жестко» отстукивающему метр дирижеру лишит исполнение живого дыхания, без которого оно бессмысленно. Такая естественность может возникнуть только при условии органичности музыкального сопереживания и неразрывного творческого общения, ибо согласованность определения темпа отнюдь не идентична общности чувствования темпа и ритма партнерами. Ведь каждый певец, соглашаясь с общей характеристикой темпа как медленного или быстрого, по-своему ощущает степень его быстроты или медленности, а следовательно, и скорость ритмической пульсации.

Наиболее благоприятные условия для ритмического ансамбля создаются в произведениях гомофонно-гармонического склада, для которых характерен одинаковый метроритмический рисунок всех хоровых партий.

³⁴ Краснощеков В.И. Вопросы хороведения. — М., 1969. — С. 206.

Гораздо сложнее создать ритмический ансамбль в сочинениях с различной ритмической структурой в каждом голосе или нескольких голосах. При одновременном исполнении хором неодинаковых, а порой и контрастных ритмических структур основой и опорой для ритмического ансамбля является метр. В таких случаях особое значение приобретает ясный дирижерский жест, четко фиксирующий каждую долю метрической структуры.

Еще более сложная разновидность ритмического ансамбля возникает при исполнении произведений с меняющейся метрической структурой.

В то же время приходится констатировать, что даже в произведениях гомофонно-гармонического склада с одинаковым ритмическим рисунком у хоровых певцов нередко возникают серьезные проблемы с метроритмом. В числе традиционных ошибок можно назвать сокращение длительности выдержанных звуков и пауз, неверное исполнение синкоп, превращение рисунка в двухдольном размере в нечеткий переход от дуолей к триолям и наоборот, небрежное, приблизительное исполнение пунктирного ритма и т.д. Одной из причин нечеткого воспроизведения различных элементов ритмического рисунка может быть несформированность специфического хорового навыка пульсации. Ощущение пульса помогает певцам почувствовать двигательную основу ритма, способствует выработке ансамблевого навыка точного выдерживания и одновременного окончания звука, синхронного перехода на новый звук. Отметим, кстати, что работа над ритмическим ансамблем тесно связана с воспитанием у участников хора навыков одновременного взятия дыхания, атаки и снятия звука. Серьезный недостаток, довольно часто встречающийся у хоровых певцов, — инерция темпоритмического движения, которая сплошь и рядом становится причиной нарушения ритмического ансамбля. Борьба с этим можно только одним способом: приучать певцов к возможности ежесекундного изменения темпа, автоматически влекущего за собой растягивание или сокращение ритмических единиц; воспитывать у них исполнительскую гибкость, чуткость и мгновенную реакцию на дирижерский жест. Без этих качеств, без способности передать изменчивый живой пульс музыки певец не вправе считать себя подлинным творцом, так как учащение и растягивание ритмического рисунка

является одним из важнейших средств музыкального развития, которое можно уподобить динамическому нарастанию и спаду.

Ритмически организованное пение неразрывно связано с произношением поэтического текста и с речевым ритмом. По справедливому замечанию А.М. Пазовского, «хорошая дикция в пении, особенно в пении хоровом, является не только средством выразительного раскрытия мысли, заключенной в слове, но одновременно *резцом музыкального ритма*»³⁵. Отсюда следует, что в хоровом жанре нельзя добиться хорошего ритмического ансамбля, не работая одновременно над дикцией.

*Дикционно-орфоэпический ансамбль*³⁶ предполагает единую для всех членов хоровой партии и хора в целом манеру произнесения текста. Для того чтобы работать над этим видом ансамбля хормейстер должен сам хорошо знать правила певческого произношения и показывать пример ясной и выразительной певческой артикуляции на практике.

Синтез музыки и слова, как уже отмечалось ранее, является несомненным достоинством хорового жанра, дающим ему преимущества перед другими музыкальными жанрами с точки зрения эмоционального воздействия на слушателя. Но этот же синтез создает и дополнительные трудности для хоровых исполнителей, так как требует от них владения двумя текстами — музыкальным и поэтическим. Слушатель только тогда получит полноценное впечатление от исполнения хорового произведения, если наряду с мелодией, гармонией, ритмом, фактурой услышит и поймет его слова. Для этого поэтический текст должен быть произнесен исполнителями не просто разборчиво, а осмысленно и логически правильно, ибо компонентами как литературной, так и вокально-хоровой речи являются не только дикция, но и орфоэпия. Без них самая хорошая дикция не сделает пение или речь осмысленными и выразительными.

³⁵ Пазовский А.М. Записки дирижера. — М., 1966. — С. 180.

³⁶ Дикция — произношение, степень отчетливости в произнесении слов, слогов и букв в речи, пении, декламации. Орфоэпия—нормы правила образцового литературного произношения, соблюдение которых свидетельствует о культуре речи.

Хоровая дикция имеет свои специфические особенности. Во-первых, она певческая, вокальная, что отличает ее от речевой (и бытовой, и сценической). Во-вторых, она коллективная. Поэтому будет более точным определять ее как *вокально-хоровую*. Работая над дикцией с хоровым коллективом, хормейстеры обычно стараются научить певцов как можно четче и яснее произносить согласные. Это, конечно, неплохо, поскольку четкость согласных способствует разборчивости текста. Но не менее важно научить певцов правильно формировать и произносить гласные (в частности, обучить их приему *редуцирования*³⁷ гласных), законам и правилам логики речи. Специфика вокально-хоровой дикции — в продолжительном выдерживании звука на гласных, в нейтрализации гласных, произнесении их в разных регистрах с меньшей степенью редуцирования, чем в речи; в быстром произношении согласных с оттеснением их внутри слова к последующему гласному. В связи с тем, что при пении со словами голос певца не только выполняет функции музыкального инструмента (вокализация), но и обеспечивает отчетливое произношение текста, хоровое певческое произношение отличается особым режимом дыхания. Наконец, отличительной особенностью вокально-хоровой дикции является использование всеми певцами хора **единых правил и приемов артикуляции**. Назовем некоторые из них.

1. Гласные в музыке являются ритмическими гранями, поэтому невозможно достичь полноценного ритмического ансамбля без идеальной согласованности их произнесения.

2. Красивое, выразительное звучание гласных обеспечивает красоту вокального звука, и наоборот, плоское звучание гласных приводит к плоскому, некрасивому, невокальному звуку.

3. Если в слове или на стыке слов две гласные стоят рядом, то в пении их нельзя сливать — вторую гласную нужно

³⁷ Редукция — ослабление артикуляции звука; редуцированный гласный — ослабленный, неясно произносимый гласный звук.

спеть на новой атаке, как бы произнести вновь, напри- мер: *ни огня; не увидит; но остался.*

4. Чем протяженней редуцированный гласный, тем ближе его звучание к вокальной речи; чем он короче — тем бли- же к разговорной. Например, при исполнении хором «Попутной песни» М.И. Глинки редуцированные гласные в рефрене, построенном на быстром скандировании, напоминающем скороговорку, произносятся неясно, как в речи; а в певучих эпизодах — полно и протяжно.

5. Достижение однотембрового звучания гласных тесно свя- зано со стабильностью артикуляционной формы в процессе пения. Без особых причин, обусловленных художественно-выразительными и изобразительными задачами, ее не следует трансформировать.

6. В отличие от гласных, которые поются максимально про- тяженно, согласные должны произноситься в самый пос- ледний момент. Согласная, завершающая слог, присое- диняется к следующему слогу, а заканчивающая слово при тесном стыке слов, — к следующему слову. Это правило относится в первую очередь к произведениям, ис- полняемым *легато*; при *стаккато* согласные не пере-носятся.

7. Согласные в пении произносятся на высоте гласных, к которым они примыкают. Невыполнение этого правила ведет в хоровой практике к так называемым «подъездам», а иногда и к нечистому интонированию.

8. Нечеткое, невнятное произношение заканчивающих слово согласных затрудняет понимание текста.

9. В целях лучшего донесения до слушателей поэтического текста и достижения большей художественной выразительности пения иногда полезно использовать несколько подчеркнутую артикуляцию согласных. Однако прием «удвоенного» и даже «утроенного» их произнесения, которым злоупотребляют некоторые руководители хоров, уместен лишь в особых случаях (произведениях дра- матического характера, торжественных гимнах). При исполнении хоровых пьес в

быстром темпе следует произносить слова легко, «близко» и очень активно, с минимальными движениями артикуляционного аппарата. В целом же характер певческой дикции при условии соблюдения четкости произношения зависит от особенностей музыки, содержания произведения, его образного строя, стиля, жанра. В спокойных, распевных, лирических сочинениях текст произносится мягко; в драматических — энергично, жестко, экспрессивно; в маршевых — твердо, скандированно.

На качество произношения текста влияют сила звука и тесситура. Наилучшие условия для создания дикционного ансамбля — умеренная сила звучания в средней части диапазона хоровых партий. В верхнем и нижнем регистре дикционные возможности голосов снижаются в связи с общими вокальными трудностями.

Степень ясности и выпуклости произношения текста той или иной хоровой партией в большой мере зависит от ее роли в фактуре сочинения. Голос или голоса, выполняющие тематическую функцию, должны выявлять текст рельефнее, чем голоса, останавливающиеся в это время на выдержанных звуках.

Особые виды дикционного ансамбля возникают при исполнении произведений полифонического склада. Основная ансамблевая сложность здесь состоит в одновременном произнесении слов разными партиями, в словесных повторах, сокращениях слов в отдельных голосах.

Однако отчетливость произношения — это лишь одно из условий передачи исполнителем поэтического текста сочинения. Не менее, а может быть, и более важно произнести его правильно с точки зрения *орфоэпии*, ибо орфоэпические нормы, как и нормы грамматические, лексические, орфографические, характеризуют культуру речи человека и, конечно, артиста, певца, хорового коллектива. Но еще важнее, чтобы участники хора и хоровые дирижеры владели бы искусством выразительной речи, выразительного, художественного слова.

Правила орфоэпии русского литературного языка рассматриваются в ряде специальных пособий, с которыми хормейстерам полезно познакомиться³⁸. Много книг и учебников посвящено и искусству художественного слова³⁹. Тем не менее

представляется целесообразным особо остановиться на проблеме выразительности речи применительно к хоровому и, шире, музыкально-исполнительскому искусству, поскольку именно с помощью устной речи (словесной или музыкальной) посредством языка (словесного или музыкального) исполнитель выражает и передает мысль автора. С этой точки зрения музыкально-исполнительское искусство имеет много общего с искусством оратора, чтеца, рассказчика, актера.

Увидеть это несложно. Отметим хотя бы то, что лежит на поверхности:

◆ и произнесение литературного, и произнесение музыкального текста представляет собой интерпретацию текста в живом звучании;

◆ и чтец, и музыкант передают текст с помощью его интонирования, то есть изменения темпо-ритмо-тембро-динамических и высотных характеристик звука;

◆ средством произнесения и музыки и речи является артикуляция;

◆ и словесная, и музыкальная устная речь носят пространственный и процессуально-временной характер и пото-

му немислимы без учета временных закономерностей и таких понятий как *метр*, *ритм*, *темп*;

◆ и чтец, и музыкант в качестве главного способа слияния и разделения музыкального и речевого потока на интонации, фразы, предложения, периоды используют фразировку.

³⁸ Аванесов Р.И. Русское литературное произношение. — М., 1972; Садовников В. Орфоэпия в пении. — М., 1958; Леонарди Е.И. Дикция и орфоэпия. — М., 1967; Виноградов К.И. Работа над дикцией в хоре. — М., 1967.

³⁹ Сарачева Е. Сценическая речь. — М., 1955; Вербовая Н.И., Головина О.М., Урнова В.В. Искусство речи. — М., 1977; Запорожец Т.И. Логика сценической речи. — М., 1974; Поль Л. Сопер. Основы искусства речи. — М., 1992; Михальская А.К. Основы риторики. — М., 1996.

Из всего этого следует, что музыканту любой исполнительской специальности весьма полезно ознакомиться с правилами и приемами выразительной речи, применяемыми в искусстве художественного слова и в риторике. Тем более это необходимо хормейстеру и певцу, поскольку вокально-хоровой жанр связан с интерпретацией и произнесением не только музыкального, но и поэтического текста. Имея определенные преимущества с точки зрения силы воздействия на слушателя, синтетический характер хорового жанра создает, как мы уже отмечали, и дополнительные трудности для исполнителей: ведь понятно, что изолированное от музыкального ряда прочтение поэтического текста, как правило, существенно отличается от прочтения того же текста во взаимосвязи с музыкой. Если чтец, актер имеют дело с письменным литературным текстом, который следует определенным образом интерпретировать и озвучить в соответствии с личным его пониманием и чувствованием, то хоровой дирижер и певцы работают над произведением, в котором авторский поэтический текст интерпретирован композитором. Таким образом, многое из того, что чтец или актер создают в процессе творческой работы с текстом, дирижер и певцы получают в готовом виде. Казалось бы, их работа в связи с этим стала легче. Композитор многое сделал за них, и им остается только следовать его прочтению. Но, увы, это облегчение кажущееся. Для ищущего, вдумчивого музыканта-интерпретатора именно в этом заключены основные трудности, главной из которых является приведение композиторского прочтения в соответствие со своим замыслом.

Соотношение слова и музыки — важнейшая проблема, которая постоянно должна находиться в поле зрения хорового дирижера. В этой глобальной проблеме можно выделить как минимум три группы частных вопросов. Первая касается содержания — это вопросы соотношения музыкального образа с образами словесного текста, степени их художественного соответствия. Вторая группа включает вопросы, связанные с соотношением поэтической и музыкальной композиции. В третью группу объединены вопросы, касающиеся выразительных средств, а именно: вопросы вокальной декламации, взаимоотношения музыкальной и речевой интонации, взаимодействия музыкального метра и синтаксиса с временной органи-

зацией поэтического метра, сопоставления музыкальной и речевой акцентуации и фразировки.

Все эти вопросы, естественно, возникают перед дирижером и в процессе предварительного исполнительского анализа хоровой партитуры (о чем уже говорилось), и в процессе репетиционной работы. Здесь же хочется привлечь внимание лишь к одному из аспектов сопоставительного анализа музыкального и поэтического текста, имеющему прямое отношение к работе над выразительностью вокально-речевой исполнительской декламации, — важности знания дирижером законов и правил логики и техники речи, ибо дикция — это всего лишь один из составных элементов работы над художественным качеством звучащего слова, звучащей речи. ***Именно логика построения фразы, верная расстановка ударений, акцентов, пауз, а вовсе не дикция определяют в первую очередь выразительность речи и ее смысловое и эмоциональное воздействие.***

Система логического чтения включает следующие последовательные операции:

- ◆ выделение главных по мысли слов и слов второстепенных, им подчиненных;
- ◆ обозначение этих главных слов логическими ударениями;
- ◆ распределение слов, связанных между собой по смыслу, по речевым группам (их называют также речевыми звеньями или речевыми тактами);
- ◆ расстановку логических пауз.

В целостном по значению отрезке речи (речевом такте) всегда есть главное, наиболее важное по смыслу слово, несущее логическое ударение. Выделение этого слова не обязательно достигается только силовым его подчеркиванием. Иногда оно может быть произнесено и тише других, но сосредоточение мысли на нем делает его логически ударным. В одном предложении может быть только одно такое слово (исключение составляют перечисления и сопоставления). В свою очередь, в слове также может быть только одно ударение. Это правило целиком сохраняет свою силу и в пении. Два или даже больше ударений в слове возникают от неумения певцов смягчить безударный слог, попадающий на сильную долю такта, или от неумения снять ударение с безударного слога, попадающего на более высокую, чем

ударный, ноту. Такие ситуации встречаются при исполнении вокально-хоровой музыки на каждом шагу. И дело тут не только в том, что точное соответствие музыкального метра поэтическому (совпадение ударных слогов с сильной долей такта, а безударных — со слабыми) — явление достаточно редкое. Хормейстеры и певцы порой не учитывают того обстоятельства, что в поэтической, как и в прозаической речи помимо словесных возникают еще фразовые ударения, выделяющие наиболее важное по смыслу слово семантико-синтаксической группы. «Каждое достаточно обширное речевое высказывание (предложение), — пишет В. М. Жирмунский, — распадается на несколько взаимоподчиненных фразовых групп, объединенных ударениями, различными по своей силе»⁴⁰. При вокализации поэтического текста исполнитель должен стремиться по возможности сгладить, сделать незаметными «неправильности» музыкальной декламации — несовпадение ударных слогов с сильными, безударных — со слабыми долями такта. *Хормейстеру, как и певцу, надо следить за тем, чтобы в процессе пения не выделялись безударные слоги* (к этому часто провоцируют и метрические музыкальные акценты, и «скачки» на высокие звуки), а выделяемое ударением слово было действительно самым важным и существенным для понимания смысла фразы. Не менее сложная проблема, стоящая перед исполнителями вокально-хоровых произведений, — необходимость частичного сглаживания расхождений с композитором в распределении слов по речевым группам. Если в речи такая группировка осуществляется с помощью логических пауз, то в музыке соответствующий им перерыв может отсутствовать. В таких случаях хоровой дирижер должен осторожно, с помощью введения цезур, короткого дыхания попытаться достичь компромисса между речевым и музыкально-речевым произнесением поэтического текста. Наконец, в поле зрения дирижера должна постоянно быть фразировка музыкально-поэтического текста, ибо в хоровом исполнении фразовое (логическое) ударение имеет сравнительно большее значение, нежели словесное или метрическое. Но, к сожалению, именно в хоровой музыке мы чаще всего встречаемся с

⁴⁰ Жирмунский В.М. Введение в метрику. — Л., 1925. — С. 94.

несовпадением логического центра словесной фразы с вершиной музыкальной фразы, с разрывом одной литературной фразы на два и более музыкальных построения и т.д. Здесь на помощь исполнителю приходят формообразующие средства музыки, и в первую очередь вокальное дыхание, способное выполнять и объединяющие, и расчленяющие функции. В хоре же в этих целях можно использовать «цепное» дыхание, которое позволяет не только соединять разрозненные построения, но и делать паузу (для взятия дыхания) в любом месте произведения.

Строй

Другим важнейшим параметром звучания любого инструмента является **строй** — понятие, которым обозначается система звуковысотных отношений, применяемых в музыке. Эти отношения на протяжении веков менялись в зависимости от национального своеобразия, особенностей развития ладогармонической системы, складывающихся требований к музыкальному слуху, эстетических представлений, связанных в большой мере со спецификой музыкальных инструментов. Множество различных музыкальных систем разработано индийскими, арабскими и греческими учеными. Известны 5-ступенный и 7-ступенный строй в Индонезии, 17- и 24-ступенные системы в арабской музыке, 22-ступенный строй в Индии. В европейской музыке широкое распространение получил 7-ступенный (позднее 12-ступенный) **пифагоров строй**, возникший еще в Древней Греции, звукоряд которого образовывался путем построения чистых квинт. В процессе развития хорового многоголосия возникла необходимость в создании **темперированного строя**⁴¹. Темперированным называется строй, который делит каждую октаву звукоряда на равные части. С начала XVIII в. в европейской музыке принята двенадцатизвуковая (двенадцатиступенная) темперация, делящая октаву на двенадцать равных друг другу полутонов. В отличие от пифагорова строя, основанного на интервалах натурального звукоряда и потому считающегося естественным, темперированный строй называют искусственным, поскольку здесь интервалы, изменяются по величине с целью установления необходимых соотношений внутри тональности.

⁴¹ Темперация (от лат. *temperatio* — правильное соотношение, соразмерность) — выравнивание интервальных соотношений между ступенями звуковысотной системы в музыкальном строе.

Итак, в каждой октаве темперированного строя имеется двенадцать звуков (ступеней), находящихся между собой в равном полутоновом соотношении. Семь из них — основные — имеют самостоятельные названия; остальные пять — производные, получившиеся в результате повышения или понижения (альтерации)⁴² рядом лежащих основных ступеней, обозначаются соответствующими знаками альтерации. Таким образом, полутоном является в темперированном строе наименьшим расстоянием по высоте.

Следует отметить, что существующая ныне музыкальная система и ее звукоряд сложились прежде всего в результате певческой практики, а потому большая часть нот пение человека. С развитием инструментального искусства этот звукоряд и система в целом расширились и пополнились еще некоторым числом звуков. Тем не менее звуковая область наиболее выразительной игры на инструментах приблизительно совпадает со звуковой областью, в которой поют человеческие голоса.

Помимо своего основного смысла — обозначения совокупности постоянных звуковысотных отношений между звуками системы, термин *строй* отражает особенности настройки или конструкции музыкальных инструментов (квинтовый строй скрипки, квартдовый — домры, хроматический — баяна, натуральный — валторны и т.п.), а также соотношение между реальным звучанием инструмента и нотной записью (труба

in B, валторна in F, кларнет in A и т.п.). Однако хор в силу специфических особенностей, которые мы уже многократно отмечали, с точки зрения строя не похож на фортепиано, орган

или баян. В отличие от них он изначально не настроен и вовсе не гарантирует сохранения первоначальной настройки во время «игры» на нем. Поэтому в хоровом пении, как и в игре на инструментах с нефиксированной высотой звука (скрипке, флейте, трубе, тромбоне и т.п.), исполнителям приходится

⁴² Альтерация (от лат. *alteratio* — изменение) — повышение или понижение высоты звука на полтона или тон (без смены его названия) при помощи знаков *диез*, *дубль-диез*, *бемоль*, *дубль-бемоль*, *бекар*. Интервал или аккорд, содержащий альтерированные звуки, называется альтерированным

пользоваться так называемым *зонным строем*⁴³¹. В основе этого специфического строя лежит то объективное обстоятельство, что каждой из ступеней музыкального звукоряда с физической стороны соответствует не одна частота, а ряд близко расположенных частот, исполнение в пределах которых принципиально не изменяет ступеневое качество звука. Акустическими исследованиями доказано, что при частотном отклонении в зоне до 1/3 полутона в обе стороны от темперированного интервал сохраняет свою качественную определенность. Области таких частот в музыковедении получили название *звуковысотных зон*. Эта акустическая особенность позволяет певцам с помощью большей или меньшей заостренности исполнения отдельных ступеней лада конкретного произведения

и отклонения от их темперированной высоты влиять на строй хоровой партии и хорового аккорда. А поскольку отклонения от темперации (интонационные оттенки) в пении и игре на инструментах с нефиксированной высотой звука являются неизменным свойством исполнения, то говорить в этих случаях об абсолютном, выверенном строе невозможно. Перед началом пения хоровой «инструмент» следует всякий раз настраивать и с точки зрения его вокальной «формы», и с точки зрения строя. Цель такой настройки — осуществление максимальной согласованности между певцами в отношении звуко-высотного интонирования, иначе говоря, достижение интонационного ансамбля как внутри хоровой партии, так и между партиями. Однако в хоровом пении даже добротная качественная настройка, предваряющая репетицию или концерт, вовсе не гарантирует от погрешностей строя в процессе исполнения. Отсутствие сосредоточенности, эмоциональное расслабление, вялость певцов мгновенно сказываются на качестве интонирования. Поэтому в процессе исполнения хормейстер должен чутко прислушиваться к малейшим симптомам понижения или, напротив, чрезмерного повышения эмоционального тонуса участников хора, которые могут привести к интонационным потерям, увы, весьма трудно поддающимся восстановлению.

^{43 1} Зона (от греч. zone — пояс) характеризует отношения между элементами музыкального звука как физического явления (частотой, интенсивностью, спектром, продолжительностью) и его музыкальными качествами (высотой, громкостью, тембром, длительностью).

В литературе по хороведению **хоровой строй** обычно разделяют на два вида: *мелодический* (горизонтальный), или строй отдельной хоровой партии, и *гармонический* (вертикальный) — строй всего хора. Несмотря на условность такого разделения (поскольку понятно, что оба они взаимосвязаны), рассмотрим их в отдельности.

Мелодический строй является в хоре определяющим, ибо строй хора в целом невозможен без точного звуковысотного интонирования певцами каждого голоса партитуры, каждой партии. Небольшие неточности интонации, возникшие в горизонтали, тут же повлекут за собой погрешности строя в вертикали. В работах П.Г. Чеснокова, Г.А. Дмитревского, К.К. Пигрова, И.И. Пономарькова, В.Г. Соколова, Н.В. Романовского, В.И. Краснощекова и других хормейстеров-практиков содержится немало интересных наблюдений и рекомендаций, касающихся вокально-хорового интонирования. Наибольшую ценность в них представляют рекомендации интонирования ступеней лада и мелодических интервалов в мажоре и миноре. В кратком изложении они выглядят так.

В мажорном ладу I ступень интонируется устойчиво. II ступень в восходящем секундном движении следует интонировать высоко, а в нисходящем — низко. III ступень интонируется всегда высоко, вне зависимости от интервала, какой она образует с предыдущим звуком, поскольку является терцией тонического трезвучия. IV ступень при движении вверх требует некоторого повышения, а при движении вниз — понижения.

V ступень интонируется устойчиво, с некоторой тенденцией к повышению, так как является квинтой лада и тонического трезвучия. VI ступень в восходящем секундном движении (т.е. от пятой ступени) нужно интонировать высоко, а в нисходящем — (от седьмой ступени) — низко. VII ступень, как вводный тон, интонируется всегда высоко. VI ступень гармонического мажора, будучи пониженной по отношению к той же ступени натурального мажора, должна интонироваться с тенденцией к понижению.

В минорном ладу I ступень, хотя она и является основным звуком тоники, следует интонировать высоко. II ступень — тоже высоко. III ступень — низко. IV ступень при движении к ней снизу (от третьей ступени) интонируется высоко, а при движении сверху (от пятой ступени) — низко. V ступень, являющуюся третьей ступенью параллельного мажора, нужно интонировать высоко. VI ступень натурального минора интонируется низко, VI ступень мелодического — высоко. VII ступень натурального минора следует интонировать низко, а ту же ступень мелодического и гармонического минора — высоко.

Отклонения исполнительского строя от темперированного в большой мере зависят от лада и функции, которую выполняет в нем та или иная ступень. Одна и та же ступень, в зависимости от свойственных ладу внутренних тяготений, будет интонироваться совершенно иначе. Работая над строем, дирижеры стремятся с помощью интонации наилучшим образом выявить ладовую основу музыки, ее характерность и специфичность. Поэтому особое внимание они обращают на интонирование VI ступени в натуральном и гармоническом мажоре, натуральном и мелодическом миноре; VII ступени — в натуральном и гармоническом миноре, мелодическом мажоре;

VI ступени — в дорийском ладу (дорийской сексты); II ступени — во фригийском ладу (фригийской секунды); IV ступени — в лидийском ладу (лидийской кварты). Любая альтерация, изменяющая высоту той или иной ступени натурального лада (мажора или минора), вызывает к жизни соответствующий способ интонирования: альтерация, повышающая звук, требует обострения интонации, а альтерация, понижающая звук, — некоторого ее понижения.

В основе стройного пения хоровой партии лежит верное исполнение интервалов. Известно, что интервал — это расстояние (промежуток) между двумя звуками по высоте. Последовательно взятые звуки образуют *мелодический* интервал; взятые одновременно — *гармонический* интервал. Нижний звук интервала обычно называют его основанием, а верхний — вершиной.

В темперированном строе все одноименные интервалы равны между собой. Другое дело в пении и игре на инструментах без фиксированной высоты звука. Здесь величина интервала обычно меняется в пределах *зоны* в зависимости от ладового значения входящих в интервал звуков. С этим связаны некоторые особенности интонирования различных интервалов, которые хормейстеру следует знать.

Чистые интервалы исполняются устойчиво. Это относится к прима, кварта, квинте и октаве, исполнение которых обычно не вызывает затруднений. Большие и увеличенные интервалы следует интонировать с тенденцией к одностороннему или двустороннему расширению, а малые и уменьшенные — с тенденцией к одностороннему или двустороннему сужению. При исполнении большого интервала вверх нужно стремиться его вершину интонировать с тенденцией к повышению, а при исполнении большого интервала вниз — с тенденцией к понижению. При пении малого интервала вверх, напротив, вершину (второй звук от основания) следует интонировать возможно ниже, а при исполнении такого же интервала вверх — выше. Увеличенные интервалы интонируются очень широко: нижний звук исполняется низко, а верхний — высоко. Уменьшенные — тесно: нижний звук поется высоко, а верхний — низко.

Как уже отмечалось, диатонические интервалы расширяются или сужаются посредством повышения или понижения на хроматический полутон основания или вершины, что увеличивает важность владения навыком сознательного интонирования малых секунд. Акустическими исследованиями установлено, что способы их интонирования зависят от того, восходящие они или нисходящие. Наибольшую сложность представляет интонирование полутона вверх. Это связано с тем, что при восходящем движении вводного тона на малую секунду возникает естественная потребность в его завышении. Однако ее реализация зависит всякий раз от конкретной ситуации. Так, если полутоновому ходу предшествовал интервал, обладающий относительной стабильностью (чистая кварта, чистая квинта), то потребность в завышении минимальна. Если же исполнение предыдущего интервала характеризует широкая интонационная зона, то такая потребность возрастает.

В отношении интонирования полутона вниз существуют разные точки зрения. Большинство хормейстеров-практиков рекомендуют петь его очень осторожно и узко. Однако акустические исследования говорят о том, что такой способ интонирования применяется далеко не всегда и что нисходящие полутоны не нуждаются в дополнительном сужении. В тех же случаях, когда такое сужение применяется, оно чаще всего связано с желанием исполнителя «подать» интонационно более выпукло соседний интервал.

Особо следует сказать об интонировании хроматического полутона — интервала увеличенной примы. Несмотря на энгармоническое родство, исполнение увеличенной примы отличается от исполнения малой секунды. При интонировании хроматического полутона вверх нужно второй звук от данного спеть возможно выше, а при исполнении хроматического полутона вниз — возможно ниже.

Очень сложны для пения уменьшенная квинта и увеличенная кварта. Их рекомендуется воспринимать в связи с более устойчивыми интервалами. Выстраивая увеличенную кварту, нужно вызвать слуховое представление чистой квинты и верхний звук интервала интонировать как вводный тон в квинту. При пении уменьшенной квинты рекомендуется ориентироваться на чистую кварту и вершину интервала интонировать как вводный в верхний звук кварты.

Важным условием становления хорошего строя является воспитание у певцов ощущения интонационной памяти и интонационной перспективы. Если певцы ясно представляют интонационные связи не только между соседними, но и более дальними звуками, расположенными на расстоянии, строй становится более осмысленным и стабильным. Стабильности строя помогает также чувство лада и ощущение его опорных звуков.

Качества хоровой звучности ,

81

Этим не исчерпываются моменты, влияющие в той или иной степени на мелодический строй. Здесь можно назвать и дикцию (вокальность литературного текста), и дыхание (короткое или длинное, частое или редкое), и лад (натуральный, гармонический, мелодический или диатонический), и характер голосоведения и даже выбор тональности. Опытные хормейстеры знают о тональностях удобных и

неудобных для вокального интонирования и учитывают это обстоятельство в своей практике. Исследованиями обнаружено, что темный, глубокий, «низкий» ми-бемоль минор вызывает тенденцию к понижению, а светлый, обостренно «высокий» до-диез мажор тяготеет к повышению¹.

Многие из выводов не следует абсолютизировать, поскольку они могут быть связаны с индивидуальными особенностями хорового коллектива и исполняемого произведения. Однако некоторые из них достойны внимания.

Гармонический (вертикальный) строй хора связан с интонированием созвучий (интервалов и аккордов) в их последовательном изложении, которые образуются в звучании всего хора или составляющих его групп. В хоровой практике работа над горизонтальным и вертикальным строем тесно взаимосвязана. В большинстве случаев мелодический и гармонический строй являются равнозначными компонентами исполнения, оказывающими влияние друг на друга. Нельзя добиться хорошего вертикального строя, если хоровые партии в многоголосном произведении не «выстроены» в горизонтали. В то же время погрешности вертикального строя непременно скажутся на интонировании отдельных хоровых голосов. Поэтому в процессе репетиции хормейстер должен работать над горизонтальным и вертикальным строем в совокупности, постоянно корректируя интонационные изменения, которые возникают в результате различных сочетаний хоровых партий, особенностей голосоведения и фактуры. Это тем более важно, что правила и нормы интонирования мелодического (горизонтального) строя, рассмотренные выше, не совпадают с нормами гармонического (вертикального) строя, а иногда вступают с ними в противоречие.

¹ *Переверзев Н.* Проблемы музыкального интонирования. — М., 1966. — С. 17.

Причина этого лежит на поверхности. В то время как звуки мелодии поются не одновременно и потому в основе их интонирования лежат ладовые, а не акустические связи, *в гармоническом (вертикальном) строе голоса и аккорды поются одновременно*, в результате чего большую роль начинают играть связи акустические и, в частности, тоны совпадения сложных звуков (обертоны). Так, в созвучиях большие терции и сексты интонируются несколько уже, чем они интонируются в мелодии, а малые, напротив, — шире. Кроме того, в зависимости от гармонии они могут менять свою ладовую направленность и приобретать различные интонационные оттенки. Акустические исследования показали, в частности, что в доминантовой группе созвучий напряжение некоторых гармонических терций может вырастать до диссонантности, в то время как терциям, входящим в тоническую гармонию, свойственна консонантность¹. Но даже «тонические» терции могут отличаться по интонированию в зависимости от характера произведения, а также от того, начинают, продолжают или заканчивают они музыкальное развитие. Таким образом, вопреки распространенному мнению, высказываемому в большинстве учебников по хороведению о том, что принципы интонирования в горизонтальном и вертикальном строе едины, нужно констатировать, что мелодические последовательности и гармонические сочетания находятся между собой в относительном противоречии².

Разрешение этих противоречий и составляет одну из важнейших задач хорового дирижера, которая требует от него высокоразвитого специфического хормейстерского слуха, особого чутья и постоянного внимания к малейшим интонационным оттенкам. В любом случае интонирование многоголосной музыки основывается на гибком сочетании закономерностей мелодического и гармонического строя, горизонтальной мелодики и двузвучий.

¹ *Переверзев Я.* Указ. соч. — М., 1966. — С. 20.

² Сошлемся, в частности, на исследования украинских ученых П. Барановского и Е. Юцевича, которые экспериментально установили явление так называемого дуализма интервалов — несовпадение интервалов мелодических и гармонических (см.: *Барановский П.П., Юцевич Е.Е.* Звуковысотный анализ свободного мелодического строя. — Киев, 1956).

Взаимосвязь гармонического и мелодического строя может носить самый разнообразный характер. Во многих случаях гармония способствует более чистому звучанию мелодического и других голосов. Опираясь на гармонию, слыша ее внутренним слухом, певцы хора увереннее интонируют сложные мелодические ходы. Нельзя не согласиться с утверждением Н.В. Романовского: «Так как именно в гармонических интервалах мы острее ощущаем нестройность, то при гармоническом изложении *горизонтальный строй должен корректироваться вертикальным*, а не наоборот»¹. В других случаях трудные сочетания голосов требуют предварительного усвоения каждой горизонтали, поскольку строй аккордов опирается на интонирование ступеней лада с некоторой поправкой на акустику созвучий. Решающее значение для интонирования многоголосной музыки имеют связи аккордов, возникающие в музыкальном произведении на основе ладовых взаимоотношений, ибо, как верно отмечает В.О. Семенюк, «"строительство" одного аккорда, регулируемое изолированно от движения музыки и вопреки ему, вообще не решает проблему звуковысотного интонирования аккордов»². Раскрывая эту мысль, дирижер далее справедливо отмечает: «...аккорд из звуков *соль-суре* в G-dur составлен из звуков устойчивых, но в G-dur они все *неустойчивые*, каждый из них остро направлен к своему устью, и более того — это тяготение *разное* по степени активности, а значит по интенсивности ладовых тяготений (напряжений) **в зависимости от дальнейшего движения каждого голоса**. Звук *ре* может перейти в *ми* или *до*, звук *си* — в *до* или *соль*, *соль* — в *до* или *ми*, а это предполагает *разную степень мелодического сопряжения*, разную степень интонационной активности *интонаций*, а не абстрактное включение голоса в аккорд. Звуковысотная точность аккорда (шире — всяких созвучий) зависит от степени и качества работы по "художественному оформлению многоголосия", т.е. от качества интонационно-мелодического сопряжения звуков, оборотов, мотивов, голосов, образующих

¹ Романовский Н.В. Принципы работы над строем в хоре // Хоровое искусство. — Л., 1967. — С. 85.

² Семенюк В.О. Заметки о хоровой фактуре. — М., 2000. — С. 111.

созвучия»¹. Добавим к этому, что *при интонировании того или иного аккорда следует учитывать ту роль, которую он выполняет в общем гармоническом движении*. Она может быть *статической* (если аккорд завершает развитие и олицетворяет его конечную цель, остановку движения) или *динамической* (если аккорд находится в центре общего движения, развития, устремленного к цели). Кроме того, *при интонировании гармонического многоголосия нужно учитывать переменность функций некоторых аккордов, возникающую в процессе музыкального развития*. Во взаимоотношениях с другими аккордами отдельные трезвучия принимают на себя функции тоники; другие же могут приобретать значение доминанты или субдоминанты. Следует также иметь в виду, что структура некоторых созвучий полифункциональна, она привносит специфический оттенок в их звучание и в процесс выстраивания. Функционально противоречивы септаккорды I, III, IV, VI и VII ступеней, поскольку в них объединяются трезвучия функционально противоположных групп. Метод выстраивания таких созвучий обусловлен их природой и басовой опорой, которая оказывает определяющее влияние на функциональную окраску аккорда и, соответственно, на его интонирование. Поэтому бас в аккорде должен всегда звучать отчетливо, ясно и интонационно точно. Это фундамент, основание, от устойчивости и надежности которого зависит строй верхних голосов и созвучия в целом. Так, тонический сектаккорд именно потому труднее для интонирования, чем тоническое трезвучие, что бас здесь не образует функциональной опоры для других голосов. То же относится к уменьшенному трезвучию, которое по отношению к его сектаккорду труднее выстраивается из-за того, что тут между басом и одним из верхних голосов образуется интервал уменьшенной квинты, который в сектаккорде возникает между верхними голосами.

Для гармонического строя имеет значение расположение аккорда. Широкое расположение, как правило, сложнее для интонирования, чем тесное. В то же время, вне зависимости от расположения, всегда трудны для выстраивания близкие

¹ Там же.

диссонантные сочетания, особенно в нижних голосах и в низком регистре. Не меньшее значение для интонирования имеет голосоведение. *Плавное, естественное голосоведение облегчает интонирование, в то время как скачки и другие искусственные моменты мешают достижению хорошего вертикального строя.* «Правильное и умелое голосоведение в хорах, — писал Н.А. Римский-Корсаков, 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»¹

В произведениях полифонического склада, где каждый голос выполняет самостоятельную мелодическую функцию, горизонтальный строй вступает в более сложные отношения с вертикальным. Интонационные задачи здесь определяются фактурными, образно-выразительными и тематическими особенностями музыки. Поэтому хормейстер должен детально рассмотреть все полифонические элементы: тему, противосложения, интермедии и т.д., порученные тем или иным хоровым голосам, и выбрать соответствующий роли данного голоса способ интонирования. А поскольку коренной особенностью полифонического склада изложения, принципиально отличающей его от гамфонно-гармонической фактуры, является текучесть нескольких самостоятельных голосов, объединенных специфичными для того или иного стиля нормами совместного звучания (полифония имитационная, подголосочная, контрастная), понятно, что проблемы горизонтального строя здесь чаще всего выходят на первый план.

Особый вид строя, гармонично сочетающий горизонтальный и вертикальный ракурс, возникает в произведениях, где один голос солирует, а остальные выполняют роль гармонического фона или аккомпанемента. Здесь хормейстеру следует уделить внимание аккомпанирующим голосам, которые должны создать твердую тональную основу солирующей партии, хотя ответственность последней за качество интонирования не менее велика, поскольку строй тематической горизонтали немедленно скажется на вертикальном строе. Определенную трудность

¹ Римский-Корсаков Н.А. Полное собр. соч. — М., 1959. — Т. 3. — С. 566.

с точки зрения строя представляют движение хоровых партий на фоне выдержанного звука в одной из них, сочетание мелодико-гармонического развития голосов с органическим пунктом, параллелизм голосов, секвенции, а также модуляции и отклонения в другие тональности.

Современная хоровая музыка, для которой характерно появление новых ладовых венных ладов)¹, использование политональности и атональности, ставит перед исполнителями все более сложные задачи и вызывает к жизни новые принципы интонирования. Не ориентируясь в системах, построенных на незнакомых ладовых тяготениях, певцы не смогут найти именно те интонационно опорные точки, которые необходимы для осознанного исполнения. Это требует и от хормейстеров, и от участников хоров определенной перестройки музыкального слуха и пересмотра интонационных норм. В частности, отсутствие в некоторых современных партитурах привычных ладовых отношений и связей вызывает к жизни необходимость развития у певцов хора *интервального слуха*, проявляющегося в умении чисто интонировать отдельные интервалы и их цепочки без специальной настройки в определенном ладу. Важность такого навыка связана с некоторыми особенностями мелодики и гармонии современной хоровой музыки, в числе которых можно отметить усиление роли широких интервалов и, в частности, скачков на диссонирующие интервалы, секундовых созвучий, значительно возросшую хроматизацию. К числу характерных приемов современного хорового письма относится постепенное наслаивание партий, при котором каждый следующий голос после вступления словно застывает на месте до тех пор» пока в результате слияния всех горизонталей не возникает аккордовое созвучие. Не менее часто используется прием наслаивания голосов, являющийся результатом расщепления унисона, расслоения его на несколько мелодических линий, каждая из которых приобретает ту или иную степень самостоятельности. При разучивании таких фрагментов возникают трудности, связанные с интонационно неудобным вступлением голосов.

^{1 1} *Комбинированные лады* — лады, основанные на разных способах соединения одинаковых или неодинаковых тетракордов (например, лидийского и фригийского на расстоянии полутона).

Искусственные лады — лады, построенные по принципу точного сохранения определенных интервальных соотношений, принятых за основу лада (например, последовательного сочетания хроматического или диатонического полутона и малой терции).

Политональность — одновременное сочетание нескольких тональностей в многоголосной музыке.

Атональность — метод музыкальной композиции, основанный на отказе от тональности, лада.

Для их преодоления очень полезно пропеть со всеми певцами мелодию, создавшуюся в результате последовательного наложения различных партий. После этого певцы

лучше представляют себе звуковысотное соотношение, возникающее между начальным звуком их партии и предшествующим звуком другой партии, и музыкальное развитие в целом, что способствует чистоте интонирования, точности вступлений голосов и качеству вертикального строя. Интонирование сложных оборотов значительно облегчается, если хотя бы в одном голосе присутствует выдержанный звук ' (педаль). То же значение при интонационных сложностях приобретает и устойчивая тональная настройка (в сущности, понятие тональной настройки включает как частный случай и выдержанные педальные звуки, занимающие определенное положение в ладу).

Практика показывает, что хоровой строй чаще склонен к понижению, чем к повышению, так как при любом движении, направленном вверх, возникает дополнительное напряжение, требующее определенных усилий для удержания позиции. Повышение же строя в хоровых коллективах — явление довольно редкое. Объясняется оно чаще всего плохой певческой «опорой» дыхания и сильным нервным возбуждением певцов.

Большое значение для поддержания строя имеет правильный выбор тональности. Многие хормейстеры начинают разучивать произведение сразу в авторской тональности, хотя она не всегда удобна для хорового строя. В таких случаях целесообразно репетировать произведение в тональности на полутон ниже той, в которой оно написано. На концерте же его можно и нужно исполнять в оригинальной тональности, которая благодаря своей новизне для уха певцов будет восприниматься ими свежо, что непременно улучшит качество строя.

Вопросы и задания

1. Назовите известные вам определения понятия «хор».
2. Дайте краткую характеристику типов женских, мужских и детских голосов. Назовите их диапазоны.
3. Расскажите о разновидностях хорового ансамбля.
4. Назовите особенности динамического ансамбля.
5. В чем проявляется метроритмический ансамбль?
6. Раскройте проблему дикционно-орфоэпического ансамбля.

7. Расскажите об известных вам видах строя и специфике хорового строя.

8. Что вы знаете о мелодическом хоре? Расскажите о правилах интонирования различных интервалов.

9. От чего зависит гармонический строй хора?

10. Расскажите об интонировании произведений полифонического склада и сочинений, в которых один голос солирует, а остальные выполняют роль гармонического фона.

11. Что вы знаете об особенностях интонирования современной хоровой музыки?

Глава 4

ХОРОВАЯ ПАРТИТУРА

Функции хоровых голосов

Успех деятельности хорового дирижера немислим без знания и выявления им специфических особенностей хорового письма композитора.

На протяжении веков художественная практика отбирала и отшлифовывала разнообразные выразительные приемы изложения, соединения и переплетения хоровых голосов, которые вошли в хороведение и теорию хорового исполнительства как понятие *хоровое письмо*, или *хоровая инструментовка*. В зависимости от художественного образа и его изменчивости функции хоровых голосов также меняются. Такие функциональные видоизменения хоровой ткани, приемов изложения могут не только помочь дирижеру постичь процесс развертывания музыкальной формы сочинения, но и подсказать ему необходимые формообразующие и экспрессивные средства исполнительской выразительности. По замечанию С.С. Скребкова, выявление в исполнительском процессе художественной организации многоголосия есть, по существу, «борьба за овладение вниманием слушателей, за выразительность, за художественный успех»⁵².

⁵² Скребков С.С. Художественные принципы музыкальных стилей. — М., 1973.—С. 218.

В хоровой ткани можно выделить три основные функции: *мелодическую, гармоническую и контрапунктическую.*

Мелодическая функция связана с проведением в одной или нескольких партиях основной музыкальной мысли.

Гармоническая функция, охватывающая несколько голосов, — это функция сопровождения, аккомпанемента.

Контрапунктическая функция связана с дополнением, расцвечиванием, развитием основной музыкальной мысли с помощью контрастных мелодий в других голосах.

Как правило, в хоровой партитуре эти функции взаимосвязаны. Так, голоса с ярко выраженной гармонической функцией при мелодическом обогащении могут приобретать значение контрапунктических, не теряя при этом своей гармонической природы. С другой стороны, контрапункт может осуществлять и гармоническую функцию со всеми свойственными ей признаками.

Конкретная художественная организация хорового многоголосия реализуется в фактуре. Фактура (лат. *factura* — обработка, от *facio* — делаю) — совокупность средств музыкального изложения, образующая технический склад музыкального произведения, его музыкальную ткань. Поэтому иногда вместо термина «фактура» употребляются как синонимы значения: склад, строение, сложение, изложение, подразумевающие компоненты произведения, развертывающиеся по вертикали. Элементами фактуры являются мелодия, бас, отдельные голоса, аккорды, выдержанные звуки, фигурация, орнаментика.

С точки зрения исполнителя очень важной особенностью фактуры является то, что она является категорией, связанной с пространственными компонентами музыкального восприятия. Как отмечает Е.В. Назайкинский, «связи пространственных представлений с различными элементами фактуры — с аккордикой, взаимным расположением голосов, соотношением тембров и регистров, с дифференциацией линий, планов, фактурных пластов многоголосного целого — едва ли не наиболее очевидны. Ведь понятие музыкальной фактуры включает в себя все три измерения пространства: "глубину" — расслоение на функционально разнородные планы,

"вертикаль" — дифференциация линии и пластов по высотнорегистровому положению, "горизонталь" — время, необходимое для развертывания всех необходимых деталей фактуры»⁵³.

Не менее важной для исполнителя особенностью фактуры является то, что она связана не только с пространственными, но и временными ощущениями и ассоциациями. Так, фактурная «глубина», охват крайних высотных регистров часто вызывает представление о далеком историческом прошлом, о воспоминаниях, о мечтах и т.д., а смена фактуры, фактурная многослойность и многоплановость — о взаимосвязи прошлого и настоящего, мечты и реальности.

И наконец, нельзя недооценивать роль изложения как фактора формообразующего. Поскольку фактура представляет собой одно из наиболее стабильных, устойчивых музыкальных средств, ее изменения сразу же воспринимаются как важные и значимые.

В зависимости от того, какой общий принцип (склад письма) лежит в основе музыкальной ткани, всю совокупность известных в хоровой практике **типов фактуры** можно свести к следующим разновидностям:

мелодико-моноподический (одноголосный) склад — соединение голосов с одной и той же мелодией в унисон или в октаву;

мелодико-подголосочный склад — изложение, в котором главная мелодия проводится в одном из голосов, остальные же голоса (подголоски) представляют собой варианты-ответвления основного мелодического голоса. Эта фактура свойственна ряду народно-песенных культур, и в частности русской народной песне;

мелодико-гармонический склад — соединение одного из голосов, выполняющих мелодическую функцию, с гармонической функцией остальных при одинаковом ритмическом рисунке обоих элементов фактуры; *гоморифонный склад* — разнофункциональное соединение голосов, где мелодию ведет главный голос, а остальные голоса играют роль гармонического сопровождения с отличающимся от мелодии ритмом;

⁵³ Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. — М., 1972.— С. 95.

гармонический (аккордовый) склад — изложение, при котором все голоса выполняют не мелодическую, а подчеркнута гармоническую функцию⁵⁴; *полифонический склад* — многоголосное изложение, основанное на равноправии и относительной мелодической самостоятельности голосов, выполняющих разные мелодические функции;

смешанный склад — соединение голосов с тремя различными функциями (мелодической, гармонической и контрапунктической).

Аккордовый склад моноритмично дублирует линию либо верхнего голоса, либо баса и в последнем случае может быть лишен самостоятельной развитой мелодии.

Различные типы фактуры (склада), используемые в хоровом письме, можно условно разделить на две группы:

1) соединения с тождественной функцией голосов (например, мелодический или гармонический склад);

2) соединения с различной функцией голосов (например, гомофонный, полифонический или смешанный склад).

Первые подразумевают известную темброво-регистровую слитность и уравновешенность звучания по вертикали, тогда как соединения с различной функцией голосов требуют, как правило, тембрового и динамического обособления хоровых партий.

Остановимся теперь подробнее на характеристике каждой из основных функций хоровой ткани.

Мелодическая функция

Звучание мелодического голоса в хоре определяется его окраской (тембром), громкостью, плотностью и объемом изложения, а также взаимодействием с другими элементами фактуры.

Тембровая окраска зависит от используемого регистра и связанной с этим большей или меньшей вокальной напряженностью и яркостью звука; плотность — от того, исполняется мелодия одной хоровой партией (соло) или несколькими партиями в унисон; объем — от того, какое (одноголосное, октавное или

⁵⁴ Аккордовый склад следует отличать от гомофонии как типа фактуры. В гомофонной фактуре господствует мелодия, и соотношение ее с аккомпанементом, как правило, полиритмично

многоголосное) изложение мелодии используется в партитуре; громкость — от всех этих факторов в совокупности. На восприятие характера звучания мелодии существенное влияние оказывают и окружающие ее голоса, которые могут существенно изменить общий колорит. Наличие других функциональных слоев в хоровой партитуре вызывает необходимость выделения и обособления мелодии естественным или искусственным путем. Все эти факторы взаимосвязаны; изменение количественной или качественной стороны одного из них непременно сказывается на качестве другого.

Мелодия в хоровой партитуре может излагаться одногласно или многогласно. ***Под одногласным изложением следу ет понимать проведение мелодии одной хоровой партией или унисоном нескольких.*** В первом случае тембр той или иной хоровой партии выступает в чистом виде. При этом наиболее полно раскрываются его характерные свойства: мягкость, блеск и подвижность сопрано; глубина и сочность альтов; «тембристость» и яркость теноров; сила, плотность и мощь басов. Во втором случае возникают смешанные тембры. Их характер зависит от окраски соединяющихся голосов (мужские, женские), а также от сходства или различия их регистров. Чем больше различия в регистрах, тем менее устойчива унисонная комбинация; поэтому соединение в унисон однородных голосов (сопрано и альтов, теноров и басов) отличается большей слитностью, чем соединение неоднородных, менее сходных по окраске и напряжению регистров (альты+тенора, сопрано+тенора, альты+басы, сопрано+басы). Унисонные соединения трех хоровых партий образуют сложное смешение тембров с преобладанием то женских, то мужских голосов (сопрано + альты + тенора, сопрано + альты + басы, сопрано + тенора + басы, альты + тенора + басы). Унисон четырех хоровых партий (сопрано + альты + тенора + басы) наименее органичен, что связано с несоответствием напряженности регистров крайних голосов.

Многоголосное изложение подразумевает проведение мелодии комплексами интервалов или аккордов (мелодический пласт). Удвоение (утолщение) мелодической линии предусматривает обычно известную выравненность звучания. Наиболее благоприятные условия для слитности создаются при соединении

однородных голосов (сопрано и альты, теноров и басы). Идеальная же слитность создается, когда мелодический пласт «выстраивается» внутри одной партии посредством ее деления на голоса (divizi). Возникающие при этом тембры могут быть чистыми (divizi одной хоровой партии) или смешанными (аккордовое изложение мелодического пласта одновременно несколькими хоровыми партиями). Наиболее употребительные интервальные соотношения для двухголосного мелодического пласта: терции-сексты (сопрано+альты, альты+тенора, тенора+басы), сексты-децимы (сопрано+тенора, альты+басы), децимы-терцдецимы (сопрано+басы). В случаях, когда в результате гармонического насыщения мелодии «изнутри» мелодический пласт уплотняется до трех, четырех и даже пяти голосов, возникает движение параллельными

аккордовыми комплексами. Как правило, в многоголосном пласте преобладает тесное расположение, дабы придать его звучанию большую слитность и собранность. По этой же причине здесь чаще всего используется сочетание однородных голосов (женских или мужских). Наиболее употребительные варианты аккордового изложения мелодии — движение параллельными трезвучиями, сектаккордами, а в случаях разделения партий (divizi) — септаккордами и даже нонаккордами.

Промежуточное положение между одноголосным и многоголосным изложением занимает октавное проведение мелодии, суть которого — в эффекте усиления и обогащения ее с помощью октавного удвоения. Следует отметить, что в отличие от унисона, в котором слитность звучания и смешение тембров достигается с помощью одновысотного слияния партий, в октавных соединениях более существенное значение приобретает «пространственное» смешение тембров. Обычно в одну, две или три октавы располагают неоднородные голоса. Объединяя тождественные регистры и диапазоны, они дают более ровную звучность. Октавные соединения однородных голосов встречаются реже, поскольку в этом случае мы сталкиваемся с несовпадением регистров и соответствующим различием вокальной напряженности. Вместе с тем композиторы часто используют октавное изложение мелодии как фактор динамический и пространственно-

изобразительный. Один из ярчайших примеров, иллюстрирующий такого рода моменты, — хор СИ. Танеева на стихи Я.П. Полонского «Восход солнца». В этой связи весьма показательным наблюдением В.О. Семенюка: «Начало хора "Восход солнца" изложено в *абсолютном* унисоне: и тенор и сопрано поют свою фразу во второй октаве, когда совпадают не только абсолютная высота и интонационное (вокальное) усилие, напряжение, но и биение унисона. Второе проведение этого мотива (фразы) изложено в *октавный унисон*, благодаря чему проявляется фоническое свойство *широкого интервала*, столь необходимое автору для выражения своей художественной идеи *пространства*»⁵⁵.

Следует отметить, что мастера хоровой «инструментовки», как правило, более широко используют средние, и реже — крайние, особенно верхние, регистры; а также учитывают такие специфические для хора особенности изложения, как соответствие характера мелодии техническим и динамическим возможностям регистров, естественность мелодического развертывания голосов, известную соразмерность в чередовании подъемов и спадов мелодической линии и т.д. Отметим также, что на характер звучания мелодии влияют не только вид изложения (одноголосного, октавного или многоголосного), тембр, регистры, плотность, динамика ведущих мелодию голосов, но и общая направленность развития хоровой звучности, соотношение мелодии с другими функциональными слоями.

Гармоническая функция

Гармоническая функция включает в себя не только вертикальное сложение хоровой ткани, но и характер гармонического развития по горизонтали. К числу ее важнейших компонентов и признаков относятся расположение аккорда, его плотность, количество голосов и т.д. Наиболее типичным принципом вертикального расположения хорового аккорда является принцип «от широкого — к узкому», суть которого в выстраивании широких интервалов внизу с постепенным сжатием их по мере перехода к высоким звукам в соответствии с обертоновым рядом. Расположение аккорда в хоре может быть тесным, широким и смешанным (включающим и тесное, и широкое). Тесное расположение, как правило, производит

⁵⁵ Семенюк В.О. Указ. соч. — С. 108.

впечатление компактности и собранности. Обычно оно используется в однородном хоре (чаще — женском и детском, реже — мужском). Широкое расположение менее концентрированно и слитно, но зато более объемно и полно. Оно преимущественно применяется в смешанном и мужском хоре. Не менее часто в смешанных и мужских составах используется и смешанное расположение аккорда (в мужском хоре оно строится на преобладании широких интервалов в нижнем регистре и узких — в верхнем, а в смешанном — в постепенном переходе от широких интервалов в мужских голосах к более узким — в женских). При широком расположении, в отличие от тесного, поле свободного развития мелодического голоса ограничивается, что вызывает необходимость сужения его диапазона.

В гомофонно-гармоническом складе исторически выделились три функции голосов: 1) *мелодия (главный голос)*; 2) *бас*; 3) *гармонические голоса (средние)*.

В аккордовом складе, в отличие от гомофонного, — только две функции голосов: 1) *бас*; 2) *гармонические голоса*.

Соотношение крайних голосов хоровой фактуры (сопрано — бас) воспринимается наиболее рельефно; средние голоса обычно менее слышны.

В целом же звучание хоровой вертикали зависит от множества обстоятельств и условий, среди которых весьма существенными являются: состав хора (однородный, смешанный, неполный), tessitura (низкая, высокая, средняя), плотность звучания, количество голосов, особенности их функциональных связей, динамика, тембровая окраска. Особое влияние на характер звучания аккорда оказывает регистровая напряженность составляющих его звуков. В том случае, если звуки аккорда расположены в сходных регистрах, аккорд будет звучать слитно и уравновешенно. Если же звуки аккорда располагаются в различных по напряженности регистрах, то одни из них могут оказаться более сильными, а другие — более слабыми. Естественно, что это потребует от хормейстера соответствующей динамической и тембровой корректировки. Одним из приемов такой корректировки может быть изменение расположения аккорда, поскольку тесное расположение основывается на сочетании одних, а широкое — других регистров одного и того же голоса. В отличие от однородного хора, в котором более уравновешенным является тесное расположе-

ние, в смешанном большую уравновешенность создает широкое расположение. Оно придает звучанию мягкость и глубину, не лишая его при этом плотности и силы.

Тесное или широкое расположение голосов по вертикали оказывает влияние на динамические нюансы. Так, при широком расположении — в силу удаленности голосов друг от друга — не всегда удастся создать полноценное насыщенное *forte*, которое легче достигается при компактном тесном расположении. Зависит динамика и от того, в каком (низком, среднем или высоком) регистре расположен аккорд. Для аккорда, расположенного в низком регистре, наиболее естественным нюансом будет *piano*, в среднем регистре — *mezzo-forte*, в высоком — *forte*. Самая широкая динамическая амплитуда возможна в среднем регистре. В нижнем регистре легко получить тишайшее *pianissimo*, достичь же яркого, насыщенного *forte* очень трудно. Если же пытаться добиться большой звучности искусственным путем, это может привести к интонаци-

онным погрешностям. В высоком регистре, напротив, представляет большую трудность пение *piano*, что нередко вызывает понижение интонации. В целях увеличения насыщенности, плотности хоровой ткани и красочности звучания композиторы часто используют разделение партий на несколько голосов (*divizi*). В однородных и неполных составах хора такое разделение позволяет получить полнозвучные аккордовые комплексы, компенсирующие отсутствие какого-либо голоса. Используется этот прием и для заполнения широких интервалов между голосами в момент кульминации, дабы создать компактную и напряженную звучность. *Divizi* часто возникают в расходящихся мелодических ходах с постепенным расслоением хоровой партии до двух-трехголосия. Чаше же всего применение *divizi* связано с уплотнением гармонической вертикали хорового аккорда путем октавных удвоений (так называемые дублировки), которые создают усиление звучности и дополнительные фонические эффекты (совпадение октавных обертонов нижних голосов с реально звучащими верхними). Вместе с тем *divizi* следует рассматривать не только как средство расцвечивания многоголосной хоровой палитры, но и как фактор динамизации и развития звучности. В этой связи

обратный процесс — слияние divizi в унисон является фактором противоположного выразительно-изобразительного воздействия.

Одним из важных условий удобства партитуры с точки зрения строя и ансамбля является ясность и логичность голосоведения. Чем ближе мелодическая линия каждого голоса к естественному развитию в рамках гармонической вертикали, тем больше предпосылок для достижения хорошего строя и ансамбля.

В хоровой практике зафиксированы следующие наиболее **типичные виды голосоведения**: *прямое*, когда голоса движутся в одном направлении; *параллельное*, когда голоса движутся, в одном направлении, сохраняя между собой одинаковый интервал; *косвенное*, при котором один из голосов остается на месте; *противоположное*, когда голоса движутся в противоположном направлении. Характер совместного движения накладывает соответствующий отпечаток на хоровой колорит. Так, прямое и особенно параллельное движение (как разновидность прямого) создает условия для неизменного объема звучности. При этом уравнивание по звучности верхней и нижней линий происходит более естественно, если композитор или аранжировщик выбрал для них сходные регистры голосов.

Косвенное и противоположное движение обычно связано с изменением общего фактурного и звукового наполнения и объема: ощущение расширения при расходящемся движении и сужения — при сходящемся. В чистом виде на протяжении всей партитуры эти типы движения используются довольно редко. В большинстве случаев они гибко сочетаются и взаимодействуют в зависимости от изменчивости музыкального образа и характера сочинения.

Заметим также, что от характера голосоведения в большой мере зависит выразительно-эмоциональная сторона произведения. Некоторые его типы благодаря ярко выраженной экспрессии приобрели даже значение своего рода знака. Так, параллельное движение голосов при всем своим образно-экспрессивном богатстве воспринимается чаще всего как единый фонический комплекс, лишенный яркой драматической конкретности. Напротив, встречное и противоположное движение мелодий и фактурных пластов, обозначающее столкновение двух полярных

тенденций — спада и подъема, ослабления и усиления энергии, — воспринимается как фактор, свидетельствующий о динамическом и драматургическом развитии музыкальной ткани.

При соединении голосов с гармонической функцией используются обычно **три варианта, связанные с регистрово-тесситурным расположением хоровых партий**: наложение, перекрещивание и окружение.

Наслоение — прием соединения, в котором порядок расположения голосов по вертикали определяется их естественным высотным соотношением: тенора располагаются над басами, альты — над тенорами, сопрано — над альтами.

Прием **перекрещивания** характеризуется тем, что при его использовании хоровая партия, более низкая по тесситуре, располагается над вышестоящей (альты — выше сопрано, басы — выше теноров). Такое расположение обычно связано с особенностями голосоведения или со стремлением автора получить максимально слитное звучание аккорда.

При **окружении** голос одного тембра располагается между голосами другого тембра, окружающими его. Применение этого приема большей частью обусловлено поиском новых тембровых комбинаций. Следует отметить, что подлинный ансамбль в хоре возникает в результате взаимодействия гармонических и мелодических функциональных элементов хоровых голосов. Иллюстрацией такого взаимодействия является, например, мелодизация средних голосов хоровой партитуры, придающая гармоническому развитию гибкость и текучесть, или разнообразные проявления гармонического начала в самой мелодике. Уяснение роли и характера взаимодействия средних голосов, выполняющих роль сердцевины фактуры, ее внутреннего стержня, для дирижера и певцов очень важно. Как справедливо отмечает В.О. Семенюк, «жизнь средних голосов, интонационное выявление их взаимоотношений (проявления "ростков" мелодичности в аккордовых исследованиях и т.п.) является наиболее существенной и одной из главных сторон работы над многоголосной фактурой»⁵⁶. Влияние

⁵⁶ ¹ Семенюк В.О. Заметки о хоровой фактуре. — М., 2000. — С. 60.

мелодической функции на гармоническую явно просматривается и в фактуре, в частности в тесном или широком расположении голосов.

Солирующая партия звучит рельефнее, если вблизи нее не располагаются другие голоса с развитым голосоведением, мешающие восприятию ведущего голоса. Свободное пространство особенно необходимо в тех случаях, когда мелодия оказывается окруженной голосами, выполняющими гармоническую функцию (с этим исполнители чаще всего встречаются при мело-дико-гармоническом и гомофонном складе). Гораздо более выигрышна для тембрового обособления ситуация, когда мелодия расположена над или под сопровождающими голосами (фоном).

Контрапунктическая функция

Контрапунктическая функция — это соединение в хоровой фактуре двух или более достаточно развитых контрастных мелодий, образующих в сочетании друг с другом стройное целое.

Полифонический (контрапунктический) склад хорового произведения противостоит гомофонно-гармоническому. Коренная особенность полифонической фактуры, отличающая ее от гомофонной, — текучесть, слитность, возникающая от рас-средоточенности цезур в разных голосах. Отсутствие общих остановок, кадансов, синхронных вступлений голосов вызывает эффект непрерывности движения, сквозного развития. Изложение в партитуре контрапунктирующих голосов в виде контрастного многоголосия зависит в основном от двух моментов: а) количества голосов, участвующих в полифоническом взаимодействии; б) состава хора — однородного, смешанного или неполного. Именно они определяют и расположение голосов по вертикали, и отбор средств для их выделения. Однако оба эти момента имеют большее отношение к конструктивно-логической стороне композиторского творчества. С точки же зрения содержательной, художественно-образной (которая для музыканта-исполнителя наиболее значима) важнейшей особенностью полифонического многоголосия является способность голосов, сплетающих хоровую ткань, взаимовлиять друг на друга во имя возникновения нового, созданного с их помощью качества.

Обособление контрапунктических голосов по отношению друг к другу происходит естественней, если они различаются по тембру и регистру. Поэтому *чаще всего в контрапунктическом соотношении находятся партии сопрано и альтов, теноров и басов*, хотя достаточно распространены и другие контрапунктические соединения (альты и тенора, сопрано и тенора, альты и басы). *Полифонический склад в хоровой партитуре обычно связан с широким расположением голосов, дабы дать больший простор для мелодического развертывания.*

В отличие от гармонического изложения, основанного на тесной функциональной и ритмической взаимосвязи голосов, полифоническое изложение основано на равноправии и относительной самостоятельности голосов. Этот тип фактуры имеет свои разновидности.

Помимо описанного выше *контрапункта*, сутью которого является одновременное сочетание контрастных голосов (его также называют *контрастной полифонией*), в хоровой практике не менее часто встречается *имитационная полифония* (имитация), основанная на повторении в различных голосах одной и той же мелодии или отдельных ее звеньев, и *подголосочная полифония* (подголосочность), органично сочетающая в фактуре основную мелодию и ее различные варианты (подголоски). Каждый из этих видов полифонии имеет свои жанровые корни, структурные закономерности, преимущественные области применения и свой круг выразительных возможностей. *Контрастная полифония* наиболее часто встречается в музыке в двух вариантах: 1) мелодия оттеняется голосом сопутствующего характера, контрастно подчеркивающим важные свойства сопровождаемой им мелодии; 2) контрапунктирующий голос не уступает главной мелодии по интонационно-образной выразительности и содержательности и тематически вполне самостоятелен. В обоих видах одновременное звучание двух или нескольких мелодических линий придает музыке особую многоплановость, полноту и насыщенность.

Функции голосов *имитационной полифонии*, несмотря на тематическую тождественность, неравноправны. Изложение музыкальной мысли первым голосом

называется *темой*, повторение ее в другом голосе — *имитацией*. Имитируемый голос — ведущий, имитируемый — подчиненный. Поскольку тема предшествует имитации, то она называется также «вождем», имитация же соответственно называется «ответом» или «спутником». Вместе с тем имитирующий голос должен находиться в непосредственной связи с тематическим голосом и выражаемой им музыкальной мыслью. Уже в самой своей основе (последовательное проведение одной и той же темы в разных голосах) имитационное многоголосие связано с обновлением тембров. Выразительность имитационной полифонии — в эффекте нарастания или, напротив, успокоения, основанном на постепенном включении или выключении голосов с одной и той же темой и ассоциирующимся, как и всякая повторность, с нагнетанием или спадом. Кроме того, имитационное соотношение голосов и фактурных пластов может передавать эффект эха, переключки или диалога.

Подголосочная полифония, суть которой в одновременном звучании нескольких вариантов мелодии (подголосков), сложилась и бытует главным образом в жанре русской народной песни, а потому и ассоциируется прежде всего с этими истоками. Выразительность данного вида полифонии — во множественном и в то же время едином в своей основе образе, выражаемом с помощью ряда самостоятельных ответвлений от главного голоса. Эти ответвления (подголоски) могут быть верхними, нижними, поддерживающими, орнаментирующими, а иногда и противоположными основному голосу. Но что обязательно — все они представляют собой более или менее индивидуализированные варианты основной мелодии.

Несколько особняком стоят *гомофонно-полифонический* склад, сочетающий в себе элементы гомофонии и полифонии, и *смешанный* склад, включающий в себя все три основные функции: мелодическую, гармоническую и контрапунктическую.

Подобно гомофонии, гомофонно-полифоническая фактура опирается на функциональную триаду: главный голос, побочные голоса, бас. Особенностью же этого типа фактуры является богатое развитие побочных голосов, выполняющих самые различные функции: от контрапункта и имитации до подголоска и органного пункта (педали). Смешанный склад чаще всего встречается в хоровых партитурах в

виде контрастного или имитационного полифонического двухголосия с сопровождением. При этом внутри полифонического двухголосия по отношению к сопровождающим голосам используется тембровый контраст, в то время как голоса, составляющие фон, напротив, характеризуются тембровым единством. Наиболее типичный вариант смешанного склада — имитация (простая или каноническая) с сопровождением. Причем лучше, если имитация излагается в паре неодородных голосов (сопрано и тенорах, альтых и басах). Еще один вариант — когда имитационное двухголосие, расположенное в крайних голосах, как бы поддерживает гармонически средний ярус из сопровождающих голосов. В этой связи хочется обратить внимание на тот факт, что голосоведение в гомофонной и полифонической музыке базируется на многих общих закономерностях. Это закономерности, касающиеся разрешения диссонансов и консонансов, использования проходящих звуков, педали и т.д. Однако указанные общие закономерности проявляются в музыке гомофонной и полифонической далеко не одинаково. Так, требование относительной самостоятельности голосов — важнейшее требование в полифонии — часто приводит к «неправильным» с точки зрения гармонии удвоениям, «неправильному» расположению аккорда, перекрещиванию голосов или слишком большому удалению их друг от друга и т.д. В то же время важнейшее требование гармонии — наличие четкой функциональной связи аккордов и созвучий, не позволяет жертвовать в интересах самостоятельности голосов такими моментами, как расположение аккордов, удвоение, расстояние между голосами. В свою очередь, это также приводит к тому, что сопровождающие (особенно средние) голоса гомофонной музыки оказываются в мелодическом отношении «слабо развитыми» с точки зрения полифонии. Тем не менее следует отметить, что в большинстве хоровых сочинений, которые лишь условно, по преобладанию гомофонных или полифонических черт, можно причислить к тому или иному складу, гомофонный и полифонический принципы не противоречат друг другу, а чаще всего взаимодействуют.

Высшей формой полифонической музыки, основанной на имитационном проведении одной, двух и более тем во всех голосах по определенному тонально-гармоническому плану, является fuga (от лат. fuga — бег). Строится она по

следующему конструктивному принципу: в первой части (*экспозиции*) голос, вступающий первым («вождь»), проводит тему в главной тональности; второй голос («ответ», «спутник») — в тональности доминанты; третий — снова в главной и т.д. Ответ, точно повторяющий тему, называется реальным; повторяющий ее в изменении — тональным. Мелодия, сопровождающая второе и последующие проведения темы в виде контрапункта, называется противосложением. После экспозиции может следовать *контрэкспозиция*, где голоса вступают в другом порядке. Во второй части фуги (*разработке*) тема проводится в разных тональностях, в заключительной части (*репризе*) — снова в главной тональности. Нередко после репризы следует заключение (*кода*). Между основными частями фуги, а также проведениями темы внутри части располагаются *интермедии*. Обычно они построены на мотивах и интонациях, взятых из темы или из противосложений, порой в виде секвенций. К концу фуги (реже — в ее середине) одно изведений излагается в виде *стретты* (от итал. *stretta* — сжатие) — вступающих через более короткий промежуток времени и как бы наслаивающихся друг на друга канонических имитаций темы. Иногда в стретте участвуют только два голоса, иногда — все по очереди вступающие голоса фуги.

Основные правила исполнения фуги как высшей формы полифонического многоголосия можно сжато сформулировать так: *тема*, как главная мысль сочинения, всегда остается на первом плане. В динамическом отношении она господствует над остальными голосами, поэтому ее нюансировка должна быть достаточно яркой. Можно даже сказать, что чем более тематичен тот или иной голос, тем ярче его надо выделять. Особенно отчетливо и выпукло тема должна прозвучать в начале фуги: усвоенная слухом и запомнившаяся, она при последующих приведениях будет восприниматься как уже знакомая. *Ответ*, как имитированное повторение главной музыкальной мысли, исполняется немного мягче темы, хотя с точки зрения отчетливости и выразительности произнесения он немногим ей уступает. *Противосложение*, как правило, следует исполнять несколько менее выпукло, чем ответ и тем более тему. Но в некоторых случаях яркое

в мелодическом и ритмическом отношении противосложение может соперничать по выразительности даже с темой.

Вместе с тем следует отметить, что при слишком большом разграничении отдельных голосов пропадает их взаимосвязь, то есть та общая текучесть всего движения в целом, которая достигается как раз путем как бы переливания его из одного голоса в другой. В этом смысле задача исполнителя полифонического сочинения состоит не только в разграничении голосов и фактурных пластов, но и в достижении органического единства прерывности и непрерывности движения.

С точки зрения формы можно порекомендовать исполнителям придерживаться следующих правил.

Экспозицию нужно исполнять ритмически строго, без ускорений и суетливости. Ее окончание (заключительная каденция) может быть подчеркнуто небольшим темповым замедлением.

Средняя часть фуги (разработка) допускает более оживленный темп. Начало каждого ее раздела следует несколько оттенять во имя ясности общего плана. Это касается и интермедий, в которых рекомендуется выявлять интонации мелодии спутника и противосложения. Подход к заключительной части также нужно оттенить с помощью соответствующего отклонения от основного темпа.

Заключительная часть исполняется так же основательно, как экспозиция, но более подвижно. Окончание всего сочинения, как правило, подчеркивается сильным замедлением темпа и ослаблением или усилением звучности.

Работа исполнителя над голосоведением полифонического произведения включает следующие этапы: выявление роли и выразительных свойств каждого голоса; формирование представления о полифоническом развитии как о беседе, диалоге нескольких вокальных или инструментальных голосов, за каждым из которых закреплены некоторые постоянные интонационно-смысловые характеристики; передача этих характеристик и индивидуальных особенностей с помощью определенных исполнительских (артикуляционных, агогических, динамических, тембровых) средств и приемов.

При этом нужно иметь в виду, что даже в совершенстве выученные порознь полифонические голоса при автоматическом их соединении теряют свою индивидуальность, в результате чего контрапунктическая фактура становится нечеткой, «размытой» и плохо прослушивается. Дирижеру необходимо уделить большое внимание их соединению, дабы достичь высшей двуединой цели исполнительской интерпретации полифонического целого: рельефного воплощения элементов музыкальной ткани в их одновременности (по вертикали) и последовательности (по горизонтали).

Осознанию полифонического целого очень помогает прослеживание становления темы на всем протяжении произведения с дифференциацией тематического и нетематического материала. Такая работа формирует в сознании исполнителя более объемный и многомерный образ темы, который рождается из сопоставления различных ее проведений, сходных в главном, но отличающихся в деталях. Кроме того, это способствует формированию чувства «сквозного действия» непрерывного полифонического развития. Однако стремление к непрерывности не должно перерасти в нерасчлененность речи. В полифонии подобная опасность очень велика в связи с такими ее особенностями, как одновременное сочетание различных по фразировке мелодических линий, отсутствие четкого кадансирования и симметрии построений. Поэтому **исполнителю очень важно использовать те немногочисленные средства, которые дают возможность слуховой «разрядки», помогают почувствовать значение вертикальных граней и создают впечатление относительной законченности, разграниченности. Это, в первую очередь, паузы, цезуры, замедления и ускорения темпа, пластовая, контрастная или, напротив, постоянная или плавная динамика, различные способы артикуляции и, конечно, фразировка, основанная на взаимосвязанном процессе объединения отдельных построений в единое целое и разграничения их друг от друга.**

В довершение сказанного хочется обратить внимание на то, что работа исполнителя над различными типами фактуры требует от него наличия соответствующего вида слуха. Дело в том, что музыкальный слух обладает сложной структурой, включающей в себя множество компонентов, направленных на восприятие

различных сторон музыки (звуковысотной, ритмической, динамической, тембровой и т.д.). В исполнительской практике в последнее время утвердилось разделение музыкального слуха в зависимости от его объекта на мелодический, гармонический и полифонический слух. Под мелодическим слухом понимают способность полно и убедительно раскрыть (в восприятии и исполнении) эмоционально-психологическую сущность одногласно изложенной музыкальной мысли. Гармонический слух — та же способность по отношению к многоголосию, т.е. комплексам звуков различной высоты в их одновременном сочетании и в связи созвучий. Полифонический слух — способность, направленная на целостное восприятие специфических свойств полифонической музыки и полифоничности в целом.

Вопросы и задания

1. Что такое «хоровое письмо»? Назовите основные функции хоровой ткани (типы фактуры).
2. Дайте характеристику мелодической функции.
3. В чем особенности гармонической функции?
4. Охарактеризуйте особенности контрапунктической функции.
5. Назовите примеры использования в хоровом письме имитационной, подголосочной и контрастной полифонии.
6. Назовите примеры использования в хоровом письме го-мофонно-полифонического и смешанного склада.
7. Расскажите о хоровой фуге, принципе ее построения и правилах исполнения.

Глава 5

ПОДГОТОВИТЕЛЬНАЯ РАБОТА ДИРИЖЕРА НАД ПАРТИТУРОЙ

(СТАНОВЛЕНИЕ

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ЗАМЫСЛА)

Труд музыканта-исполнителя — это постоянное, упорное приближение к идеалу, к наиболее глубокому и всестороннему раскрытию содержания исполняемого произведения.

Подготовительную работу дирижера над сочинением можно условно разделить на три этапа. Первый этап — это создание общего представления о музыке, об основных

художественных образах. Второй — постепенное углубление в сущность изучаемого произведения. И наконец, третий этап, как итог всей предшествующей работы, знаменует окончательное формирование исполнительского замысла, индивидуальной трактовки сочинения и плана ее реализации.

Итак, работа над произведением начинается со знакомства с ним в целом. Непосредственные впечатления, возникающие у исполнителя от первого проигрывания или прослушивания, позволяют ощутить степень выразительности музыки, избежать надуманных, предвзятых суждений. В то же время следует отметить, что прочтение дирижером партитуры (например на фортепиано) не дает полного представления о ее звучании, так как раскрывает в однотембровой окраске лишь ритмические и звуковысотные соотношения отдельных элементов хоровой фактуры.

Воссоздание же последовательно развивающегося во времени музыкального образа, более или менее близкого к задуманному автором, зависит от творческого воображения дирижера, от его музыкально-слуховых представлений. Развить эту способность нелегко. Она приходит чаще всего с опытом практической работы с хором, в результате длительной репетиционной и концертной деятельности хорового коллектива. Но стремиться к внутреннему слышанию хорового звучания дирижеру необходимо. Чем полнее и ярче начальное представление о произведении, тем плодотворнее будет протекать вся последующая работа, тем легче увидеть в ней контуры будущего исполнительского плана.

Однако ограничиваться первым впечатлением, первым интуитивным ощущением музыки исполнитель не должен. Дальнейшее постижение сочинения связано с его вдумчивым анализом, который призван углубить представление исполнителя о художественном содержании текста и музыки и способствовать возникновению объективной и в то же время индивидуальной исполнительской трактовки. Здесь можно провести одну интересную параллель, связанную с творчеством актера, о котором говорил К.С. Станиславский в книге «Работа актера над ролью»: «Каждому из зарождающихся порывов творческого увлечения, — писал он, — надо дать полный простор и исчерпать его до дна. Другими словами, надо использовать творческую интуицию как познавательное средство.

Так обстоит дело в тех местах пьесы и роли, которые ожили сами собой при первом чтении пьесы...

С чего же начать и как выполнить трудную работу по анализу и оживлению неоживших мест роли? Раз чувство молчит, ничего не остается более, как обратиться к ближайшему помощнику и советнику его, то есть к уму. Пусть он выполнит свою служебную, вспомогательную роль. Пусть он, подобно разведчику, исследует пьесу во всех направлениях; пусть он, подобно авангарду, прокладывает новые пути для главных творческих сил, то есть для интуиции и для чувства»⁵⁷.

Итак, говоря об анализе как о втором моменте познавательного процесса, Станиславский подчеркивал, что, в отличие от научного анализа, результатом которого является мысль, цель художественного анализа — не только понимание, но и переживание, чувствование. Рассматривая с этой точки зрения различные подходы к анализу музыканта-теоретика и музыканта-исполнителя, можно сказать: коль скоро разум теоретика-аналитика имеет на вооружении в основном логические категории, то разум художника-исполнителя оперирует образами, картинками, звуковыми представлениями. Причем, поскольку конечной целью работы над произведением является его исполнение, круг проблем и вопросов анализа должен быть ориентирован на интерпретацию сочинения. Сохраняя в основе своей принципы музыковедческого исследования, такой исполнительский анализ должен дать материал для выводов несколько иного плана: о возможных исполнительских трактовках произведения, о правомерности использования тех или иных приемов, о соответствии их стилю сочинения. Если в музыковедческом анализе главный упор делается на выяснение средств, при помощи которых создан тот или иной образ, передается то или иное содержание, то исполнительский анализ должен, кроме того, ответить на вопрос, как донести этот образ до слушателя, как следует исполнять сочинение. Если для теоретика анализ формы и содержания сочинения являются, как правило, результатом исследования, то для исполнителя это только

⁵⁷ Станиславский К.В. Соч.: В 8 т. — М., 1957. — Т. 4.- С. 75—76.

установление необходимых предварительных данных, требующих практического творческого осмысления.

Исполнительский анализ хорового произведения должен выявить ответ на следующие главные вопросы.

1. Какую мысль (содержание) передают авторы (анализ Поэтического текста, если таковой имеется, и музыкальных средств, при помощи которых композитор передает то или иное содержание, рисует те или иные образы)?

2. Какими художественными средствами (темп ли это, динамика, агогика, тембр, артикуляционные приемы фразировки и др.) можно наиболее убедительно и ярко передать данное содержание, воплотить его в реальном звучании?

3. Какими дирижерскими средствами и приемами (роль кисти, локтя, плеча, величина и объем жеста, способы передачи логической связи между фразами, подход к кульминации и т.д.) можно реализовать исполнительский художественный образ?

4. Какие вокальные, ритмические, интонационные, ансамблевые и другие технические трудности могут возникнуть перед дирижером в процессе реализации идеального исполнительского замысла?

Ответы на поставленные вопросы помогут решить главную задачу музыканта-исполнителя — донести до слушателя все богатство и значительность содержания произведения.

Выявить содержание произведения можно и непосредственно из литературного текста. Однако здесь есть опасность, что дирижер примет свои субъективные впечатления за фактор объективный и незаметно для себя станет исполнителем не музыкального произведения, а его первоисточника, уподобившись тем самым артисту-чтецу. Чтобы этого не случилось, дирижер постоянно должен помнить, что он прежде всего музыкант, интерпретатор музыки. Отсюда и другой подход к произведению, заключающийся в глубоком проникновении в духовный мир композитора и рассмотрении литературного содержания под углом зрения

композитора — выразительности музыкальных красок. Результатом такого сопоставительного анализа должно быть установление сходства или расхождения замыслов поэта и композитора и нахождение путей ликвидации такого расхождения.

Значение поэтического текста для создания объективной интерпретации хорового сочинения становится еще более понятным, если вдуматься в специфику исполнительского искусства. Как уже отмечалось, главной особенностью первичного художественного образа, определяющей возможность творческого подхода исполнителя к авторскому произведению, является многозначность, которая позволяет найти несколько вариантов исполнительского воплощения. В хоровом жанре, благодаря взаимодействию со словом, границы вариантной множественности содержания значительно сужаются, а само содержание предстает более определенным.

Все это говорит о том, *что анализ поэтического текста в единстве с музыкой способствует более глубокому изучению всех сторон музыкальной формы хорового произведения, пониманию замысла композитора, более эмоциональному восприятию художественного образа.* Начинать анализ музыкального произведения лучше всего с конкретных общественно-исторических условий, в которых протекала жизнь и деятельность поэта и композитора, формировались их эстетические взгляды; с определения основных черт хорового письма композитора, для чего, конечно, необходимо познакомиться с рядом его произведений. Факты, «открытые» в результате такого историко-стилистического анализа, нередко заставляют исполнителя взглянуть на произведение с несколько другой стороны, чем это принято было думать, увидеть в нем новые, неизвестные прежде черты.

В качестве примера приведем фрагмент анализа хора П.И. Чайковского «Соловушка», выполненного К.Б. Птицей: «Хор сочинен в ноябре—декабре 1889 года по просьбе Ф.Ф. Беккера — руководителя бесплатного хорового класса, организованного И.А. Мельниковым... Содержание хора связано с действительным событием в жизни Чайковского и является прощальным приветом композитора родине и своим друзьям перед длительной поездкой за границу (в Италию) в начале

1890 года»⁵⁸. А вот фрагмент анализа хора А. Давиденко «На десятой версте», сделанного П.П. Левандо: «Хором "На десятой версте" (№ 7) завершается I часть оратории "Путь Октября", посвященная трагическим событиям первой русской революции. В основу его содержания положен исторический факт, связанный с последствиями Кровавого воскресенья. В ночь на 13 января жертвы царской расправы были вывезены из Петербурга, и часть из них (88 убитых — в тексте "девятисто рогожных мешков") была свалена в общую могилу на Преображенском кладбище, расположенном в десяти верстах от города. Люди приходят сюда и клянутся отомстить за гибель своих товарищей»⁵⁹. Несомненно, что такого рода сведения способствуют более верной и объективной трактовке сочинений композитора.

Ознакомившись с общей установкой, временем и событиями, о которых идет речь, нужно внимательно и вдумчиво прочитать литературный текст, логически оценив явления и образы, составляющие основу хорового произведения. Желательно проанализировать структуру текста — разбить его на части, объединенные общностью содержания, а каждую часть, в свою очередь, — на более мелкие структурные единицы; найти в каждой фразе главные ударные слова, помогающие донести до слушателя ее основную мысль. Ведь фразы разделяются на логические группы слов, т.е. на звенья, которые неразрывно связаны между собой (эти группы называют *речевыми тактами*). Объединяя внутри себя слова, связанные грамматически по смыслу, речевые такты разделяются с помощью *логических пауз* — остановок (перерывов) речи. Таким образом, логическая пауза выполняет сразу две функции: соединяет слова в группы (речевые такты) и отделяет группы одна от другой. Кроме логической, существует *психологическая* пауза. Если логическая пауза вызывается требованиями архитектоники и служит для ясности мысли, то

⁵⁸ ¹ *Птица К.Б.* О хоровом дирижировании //Работа в хоре. —М., 1960. — С. 266.

⁵⁹ *Левандо П.П.* «На десятой версте» А. Давиденко // Работа дирижера над хоровой партитурой. — М., 1985. — С. 26—27.

психологическая вызывается эмоциональным подтекстом, настроением, чувством. Если логическая пауза — лишь средство более ясной передачи содержания, то психологическая сама по себе есть содержание. Поэтому психологическую паузу можно использовать как способ выделения слова, на котором уже стоит логическое ударение. В этом случае пауза может быть и раньше выделяемого слова, и после него. **Пауза перед словом направляет внимание слушающего на то, что будет; пауза после слова как бы останавливает его внимание на том, что было.**

Логические и психологические паузы могут быть различной длительности. Как правило, длительность паузы определяет степень важности мысли, заключенной в разделенных ею словесных сочетаниях. Логическая пауза может не только совпадать с психологической, но и перерасти в нее. В принципе переход логической остановки в психологическую должен способствовать большей выразительности чтения. Однако такой переход уместен далеко не всегда. Преувеличенные остановки, затяжки пауз, не оправданные смыслом текста, могут привести в речь только ложную глубокомысленность, неестественность, деланность, манерность.

Большую роль для осмысления и выразительного чтения текста имеет внимательное отношение к знакам препинания, поскольку в поэтических произведениях пунктуация выполняет не только логико-грамматические, но и художественно-выразительные функции. Исходя из художественного замысла, поэт может отступать от правил применения знаков препинания. Отсюда многозначность запятых, точек, многоточий, требующая в каждом случае особого воплощения и в живой речи, и в музыке.

Так, запятая, если она разделяет мысль на части в противопоставлениях, приобретает характер глубокой цезуры. Противопоставленная при обращении, в причастных и деепричастных оборотах, запятая, как правило, не отмечается паузой. В перечислениях она подчеркивается люфт-паузой (мгновенным перерывом между словами), способствуя выделению каждого последующего слова и привлекая к нему внимание. Точка с запятой нередко помогает объединить отдельные детали в единую картину, способствуя контрастности соседних разделов:

Казак гнал коня,

Врага догонял
В дыму заднепровских развалин;
Да пулею злой,
Свинцовой пчелой,
Был в самое сердце ужален.

М. Танк,

В других случаях точка с запятой между двумя законченными по мысли предложениями подчеркивает их взаимосвязь и взаимозависимость:

Мать послала сыну думы ранней-ранью; Возвратились эти думы к ней ветрами.
Мать послала к сыну слезы, запечалась; Темной тучей эти слезы возвращались.

М. Танк

Неоднократно повторяемая точка с запятой, соединяющая короткие предложения, способствует созданию ощущения стремительно развертывающегося действия:

Катятся ядра; свищут пули; Нависли хладные штыки.

А. Пушкин

Многочисленны и другие знаки препинания. Многоточие, например, может передавать взволнованность, эмоционально насыщенную паузу, неожиданный переход к новой теме, резкую смену характера повествования, недосказанность. Тире, прерывающее начатую речь, имеет целью либо разъяснить то, что находится перед ним, либо противопоставить одно явление другому, либо подготовить слушателя к последующему неожиданному слову или действию. Даже точка, и та многозначна. Как правило, она показывает завершение мысли и законченность предложения. В этом случае она требует после себя сравнительно длительной паузы. Однако нередко точка, стоящая в конце предложения, предполагает развитие мысли в следующем (следующих) предложении. Это бывает, когда нужно передать непрерывное нарастание рассказа, его движение вперед или создать ощущение единства, цельности воплощаемой картины. Тогда голос на точке понижается гораздо меньше, а пауза между предложениями становится в какой-то мере соединительной.

Конечно, творческая свобода дирижера и певцов в передаче оттенков пунктуации ограничена композиторским прочтением поэтического текста, зафиксированным в музыке. Однако осознание исполнителем всех компонентов образного выражения поэта, в том числе и пунктуации, благотворно скажется на формировании своего, индивидуального видения сочинения, свободного от влияния уже известных его трактовок, и в то же время на формировании объективного исполнительского замысла. Недостаточно внимательное отношение руководителя хора к логическому прочтению текста, и к знакам препинания в частности, могут быть причиной грубых ошибок в исполнительском прочтении музыки, формообразовании, фразировке, ведущих к искажению смысла произведения.

В качестве примера сошлемся на типичную ошибку, встречающуюся у большинства исполнителей хора В.Я. Шебалина «Мать послала к сыну думы» на стихи М. Танка, цитируемые выше, из-за того, что композитор, по-видимому, не обратил должного внимания на точку с запятой в конце первого стиха каждой строфы, перебросив мелодию на последнем слове стиха на октаву вверх, исполнители берут перед этим словом дыхание и тем самым присоединяют его к последующему стиху, что принципиально меняет смысл текста. В результате приведенные выше строки звучат так:

Мать послала к сыну думы;

Ранней-ранью возвратились эти думы к ней ветрами.

Мать послала к сыну слезы;

Запечалясь, темной тучей эти слезы возвращались.

Нужно ли говорить, что такая пунктуация не имеет ничего общего со стихотворением, с образами, задуманными поэтом?

Очень важный момент — учет дирижером особенностей взаимодействия музыкального метра и синтаксиса со строением текста. Предпосылки этого взаимодействия обусловлены тем, что поэтическая речь, в отличие от прозы, имеет, подобно музыке, определенную временную (метро-ритмическую) организацию, расчленяясь на сопоставимые между собой отрезки.

С соотношением музыкальных и словесных ударений связан один из важнейших моментов исполнительской интерпретации — определение границ фразы, длительности и пределов фразировочного дыхания. В основе той или иной трактовки таких границ лежит важная особенность музыкальной речи — зависимость выразительности мотива (и вообще любого построения) от его положения по отношению к сильной и слабой долям такта.

Из сказанного понятно, какое большое значение имеет глубокий и разносторонний анализ поэтического текста для становления дирижерской трактовки хорового произведения. Но, как уже отмечалось, хоровое произведение носит синтетический характер, воздействуя на слушателя одновременно и словом, и музыкальными средствами. Специфика жанра обуславливает необходимость комплексного анализа поэтического текста и музыки, рассматривающего оба компонента хорового произведения в их единстве.

Взаимодействие музыки и текста в таком комплексном сопоставительном анализе оценивается с точки зрения:

- ◆соответствия формы и структуры стихотворения и музыки (композиционный уровень);
- ◆взаимодействия музыкальных и поэтических средств выразительности (художественно-выразительный уровень);
- ◆общего соответствия поэтических тем и образов музыкальным.

Остановимся теперь на анализе музыкальной формы и выразительных средств музыки, с помощью которых композитор воплощает то или иное содержание стихотворения.

Форма сочинения, ее многочисленные особенности есть непосредственная сторона выражения идей и чувств композитора. Это понятие, по существу, объединяет все музыкальные средства, используемые в сочинении композитором. **В более узком значении под формой подразумевается строение, структура музыкального произведения.** Определение структурной функции отдельных частей произведения, их роли в структуре целого для исполнителя очень важно. Музыкальная фразировка, являющаяся главным фактором исполнительской

выразительности, в большей степени зависит именно от структурного строения сочинения, от деления на предложения, периоды, фразы, мотивы. С анализом структуры самым непосредственным образом связаны вопросы расчлененности, цезурности, весьма существенные для логичного и выразительного исполнительского «произнесения» музыки.

На фоне непрерывности звукового потока, широкой певучести, свойственной хоровому пению, цезуры, дыхание и другие исполнительские «знаки препинания», оттеняющие грани мотивов, предложений, частей, способствуют большей рельефности и ясности музыкальной речи. Для исполнителя немаловажно, какую именно — экспозиционную, закрепляющую, развивающую или завершающую — функцию выполняет данная часть. В зависимости от этого он может выбрать соответствующий темп, динамику, артикуляцию и другие средства выражения. Здесь необходимо отметить два важных для исполнителя обстоятельства: первое — строение музыкальной формы отдельных сочинений или их частей нередко обнаруживает возможность различного толкования, различных трактовок (двухчастная репризная или трехчастная, периодичность или дробление с суммированием, единое строение или дробление с замыканием); второе — для вокальных и хоровых форм очень характерно взаимопроникновение различных принципов формообразования, приводящее к синтетическим формам: куплетной, варьированной, сквозной. Несмотря на специфичность, в них достаточно ярко выражены признаки привычных форм — простой или сложной двухчастной, трехчастной, рондо и т.п.

Такая многовариантность трактовки форм дает исполнителю широкий простор для творчества и в то же время возлагает на него огромную ответственность. Исходя из выбора, он может подчеркнуть черты либо той, либо другой структуры, отчего существенно изменится художественный образ произведения и восприятие его слушателями. Поэтому для исполнителя так важно чувство формы. У одних это чувство почти врожденное, они интуитивно ощущают целое, составляющие его крупные грани формы, замкнутые «волны» развития музыки. У других постижение формы требует длительного, кропотливого анализа. Однако вне зависимости от

того, превалирует ли в исполнителе способность к интуитивно-стихийному постижению вещей или осознанно-аналитическому, внимательное отношение к структурному строению сочинения, к его композиции и фразировке является требованием для всех.

В связи с этим укажем на один важный момент. Несмотря на разнообразие композиционных структур, с которыми сталкивается исполнитель в ходе изучения произведения, все они могут быть сведены к трем категориям: общие, особенные и специфические. Для самого сочинения все эти категории одинаково важны, но для исполнительского анализа их роль далеко не равноценна. Постигание общих категорий формы способно дать исполнителю лишь общее понятие о самых основных свойствах конструкции, ее логике, способно наметить вехи исполнительской драматургии. Гораздо важнее для исполнителя увидеть и оценить модификацию структуры, то особенное, что отличает ее от других. И наконец, еще одно качество — умение исполнителя оценить специфические особенности формы данного сочинения, определяющие его индивидуальность, неповторимость. Степень овладения этим навыком зависит от опыта исполнителя, знания хоровой литературы, чуткости и наблюдательности художника.

После изучения структурного строения сочинения и его разделов можно переходить к анализу выразительных средств и элементов музыки, с помощью которых воплощается художественный образ (лад, мелодический рисунок, темп, метр, ритм, гармония, полифония, динамика, тембр, регистр, фактура, штрихи и т.п.).

Естественно, что для глубокого анализа необходимо разобраться в роли как отдельных средств, так и их взаимодействия. Прежде всего надо иметь в виду, что каждое отдельное средство не имеет раз навсегда заданного выразительного значения. Например, движение мелодии вверх в одних и тех же ритмических, гармонических, динамических, фактурных условиях воспринимается как усиление активности, возрастание напряженности, а в других — как успокоение, затухание. Длительное повторение мажорного тонического трезвучия может быть в одних условиях выражением силы, уверенности, в других — полного покоя,

неподвижности. В то же время всякое средство имеет свой круг основных музыкально-выразительных возможностей, то есть область наиболее естественного применения. Реализация той или иной из этих возможностей всякий раз зависит от конкретных условий, взаимоотношений с другими средствами, общего музыкального контекста. Кроме выразительных возможностей (или шире — содержательных, включая сюда и изобразительные), музыкальные средства обладают и возможностями формообразовательными.' Так, к числу возможностей тонического трезвучия относится не только уже упомянутая возможность передавать посредством его чувство уверенности или покоя, но и завершать музыкальную мысль.

Типы взаимосвязи музыкальных средств могут быть различными. Очень часто встречается *параллельное взаимодействие* (первый тип), при котором средства действуют как бы в одном направлении, способствуют все вместе и каждое в отдельности достижению приблизительно одного и того же эффекта. Другой тип — *отношения взаимодополняющие*, когда одновременно действующие средства раскрывают существенно различные стороны музыкального образа. И наконец, третий тип — *взаимопротиворечивое одновременное действие средств*, при котором создаются принципиально отличающиеся друг от друга эффекты. Умение верно определить характер взаимодействия различных средств весьма существенно для понимания художественного образа произведения. Один из главных принципов художественного воздействия произведения искусства заключается в том, что важный выразительный эффект, значительный художественный результат обычно достигается с помощью не одного какого-либо средства, а одновременно нескольких, направленных к одной и той же цели. Этот принцип *комплексного воздействия* дополняет принцип *совмещения функций*, отражающий требование экономии средств, который состоит в том, что художественные средства служат обычно достижению не одного эффекта, а одновременно нескольких. На этих двух принципах и строится методика целостного исполнительского анализа хорового произведения.

Каждое построение рассматривается с различных сторон, ему дается целостная характеристика. Причем лучше, если исполнитель будет идти от выразительного

эффекта к средствам, с помощью которых он осуществлен, а не наоборот. При таком подходе ярче выявляются факторы, непосредственно связанные с экспрессией, что в исполнительском анализе особенно важно. Дирижеру необходимо проследить линию развития музыки и каждого голоса в отдельности, найти кульминацию всего произведения и кульминации частей, выявить динамически напряженные и спокойные разделы формы. Для определения веса той или иной кульминации нужно рассмотреть все средства, участвующие в ее образовании: с мелодической вершиной может совпадать вершина тонального плана, диссонантности или ритмическая кульминация. Такой анализ элементов музыкальной выразительности должен завершиться определением и затем сравнением волн нарастания и убывания гармонической яркости с волнами мелодическими, ритмическими, темповыми, динамическими и т.д. Осознание кульминации будет более глубоким, если исполнитель представляет себе пути подхода к ней и последующего спада, если он знаком с законами мелодического движения.

Напомним, что кроме обычных «вершинных» кульминаций довольно часто встречаются и другие их виды. Такова, например, тихая кульминация, выделяющаяся не силой звучания, а наоборот, его минимумом, или низкая кульминация, которая достигается не восходящим, а нисходящим крещендо, или, во всяком случае, взятая не на самых высоких звуках. Эти особенные разновидности кульминаций используются, как правило, в целях необычайно сильной, изысканной экспрессии.

Исполнителю хорового произведения очень важно определить роль каждого голоса в фактуре, сравнительное значение различных элементов фактуры — первостепенных или отходящих на второй план. Нередко из-за недостаточного внимания дирижера к тематически содержательным голосам, если они находятся не вверху, а в середине или внизу хоровой партитуры, существенные для понимания произведения моменты остаются нераскрытыми. Особенно большое значение имеет фактурный анализ при работе над полифоническим произведением. Вряд ли, например, возможно хорошее исполнение фуги без умения отличить проведение темы от противосложения или интермедии.

Располагая сведениями об отдельных выразительных элементах произведения или его части, нужно сличить и свести факты воедино и постараться представить характер музыки в целом, попытаться ответить на вопрос: о чем говорит тот или иной факт, какой художественной цели он служит. Единичные факты следует связывать и друг с другом, и со стилем произведения в целом, видеть за ними определенный образно-эмоциональный смысл и содержание.

Исследуя звуковой образ, характер темы, мелодии, гармонии, фактуры, нужно постараться вызвать в своем воображении какие-то жизненные ассоциации. Они помогут достигнуть такого важного результата анализа, как пробуждение в исполнителе чувств, сопряженных переживаниям автора.

Предположим, что дирижер глубоко прочувствовал и осмыслил содержание сочинения, его основные образы, определил главную и частные кульминации, линии развития. Но такое постижение — лишь предварительное условие верной интерпретации. Замысел композитора, зафиксированный в нотной записи, требует материализации в реальном музыкальном звучании — исполнении. Поэтому именно теперь можно переходить к следующему этапу исполнительского анализа — поиску средств и приемов наиболее убедительной реализации авторского замысла.

Какими же средствами располагает исполнитель, чтобы донести до слушателя содержание произведения? Известно, что музыка передает смысл сочинения при помощи звука, используя такие его свойства, как высоту, длительность, силу (громкость) и тембр. Этими же свойствами звука оперирует музыкант-исполнитель. Он может сыграть данную мелодию с большей или меньшей одухотворенностью, ярче или бледнее, может выделить или затушевать голос, увеличить или замедлить темп, найти особенный тембр для выражения определенного характера образа и т.д.

Значение таких, на первый взгляд, скромных возможностей звука очень велико. Достаточно одного изменения темпа и фразировки, чтобы изменить музыку вплоть до возникновения другого образа. Пользуясь изменениями только темпоритма и динамики как средствами расчленения и объединения, нарастания и спада, исполнитель может существенно видоизменить трактовку сочинения в целом и, в

частности, трактовку музыкальной формы, динамику ее развертывания, характер музыкальных образов, их соотношение.

Всего этого исполнитель достигает при помощи вполне определенных, установившихся в длительной музыкальной практике приемов. Эти приемы можно разделить на два разряда: 1) общеисполнительские, которые относятся к музыкальным категориям, не зависящим от какой-либо исполнительской специальности (темп, агогика, динамические оттенки, фразировка, средства достижения и распределения кульминаций и т.п.); 2) специально-исполнительские, которые свойственны данному виду инструмента. В хоре это манера звукоизвлечения, тембр, внутреннее вибрато, различные способы использования голоса в зависимости от регистра и тесситуры, артикуляция, цезуры, дыхание, выразительная подача текста, дикция и т.д.

Для того чтобы осознанно подходить к отбору исполнительских средств, дирижер должен понять одно важное обстоятельство: хотя композитор и исполнитель располагают различным кругом выразительных приемов, закономерности художественного воздействия у них общие, что определяется в первую очередь общностью языка, — языка музыки. Поэтому, продумывая способы наиболее убедительного исполнительского прочтения музыкального текста, дирижер может опираться на уже известные закономерности музыкальной речи, предпосылки выразительности музыкальных средств. Кроме общности предпосылок и закономерностей основных элементов музыкального языка композитора и исполнителя, много общего имеют и принципы взаимодействия этих элементов.

Выше отмечались два важных принципа художественного воздействия произведения искусства — принцип комплексного воздействия и принцип совмещения функций, лежащих в основе художественной и эмоциональной выразительности любого музыкального сочинения. Нетрудно заметить, что оба эти принципа действуют и в области исполнительства. Так, например, нарастание напряжения выражается обычно в исполнении, как и в композиции, при помощи увеличения силы и плотности звука, ускорения темпа, большей тембровой яркости, а успокоение, спад — ослаблением звучности и замедлением (параллельное

действие); сочетание ускорения с ослаблением звучности часто связывается с пространственными ассоциациями (удаление, уменьшение, истаивание), а сочетание замедления звука — с его возрастанием, с подходом к кульминации, с кадансовыми оборотами, с возвращением к основным темам (взаимопротиворечивое, контрастное действие). Однако во всех этих случаях художественный результат достигается не каким-либо одним средством, а рядом средств, взаимодействующих друг с другом.

Так же определенно проявляется в исполнительстве и принцип совмещения функций. Нередко возникают ситуации, когда функции различных исполнительских средств переплетаются или способны заменить друг друга. Благодаря такой взаимозаменяемости становится возможным экономить средства выразительности, что предохраняет от перегрузок слушательского восприятия и способствует достижению столь необходимой в искусстве художественной простоты. Знание такого рода закономерностей поможет дирижеру отобрать именно те исполнительские средства и приемы, которые в наибольшей степени отвечают его видению сочинения, его творческому замыслу.

Дирижер должен знать, что при помощи определенных приемов он может воздействовать и на форму сочинения. Сохраняя постоянный темп, нюанс, тембр, используя цепное дыхание, он может объединить несколько построений в единое целое и напротив, при помощи резких, контрастных смен этих средств — расчлнить целое на части или отдельные звенья. Эти моменты в ходе анализа также должны быть продуманы и уточнены.

К средствам выразительности относятся и *дирижерские* приемы реализации исполнительского замысла, которым, к сожалению, на практике редко уделяется серьезное внимание. Если на репетиции дирижер может передать хору свои намерения, помимо жеста, словом и исполнительским показом (голосом или на инструменте), то во время концерта жест и мимика становятся единственным средством общения дирижера с коллективом. Именно при помощи жеста дирижер делает видимым развертывание музыкальной ткани произведения, передает характер звучания, выражает самые тонкие оттенки внутренней экспрессии. Поэтому

для дирижера так важно найти точное соответствие между звучащей музыкой и ее пластическим выражением.

Кроме того, нужно иметь в виду, что выразительность дирижерских движений, воздействуя на исполнителей, оказывает известное влияние и на слушателей. Дирижер может помочь слушателю понять и прочувствовать содержание исполняемого или, напротив, формальными техническими приемами, монотонностью тактирования помешать восприятию музыки. Становится понятно, насколько важно дирижеру еще до начала работы с хором продумать и отшлифовать необходимые в каждом конкретном случае жесты, хотя и на концерте, и на репетиции пластика корректируется реальным звучанием.

При отборе дирижерских приемов следует исходить из закономерностей выразительности, общих для многих видов искусства. Например, более тяжелый жест скорее соответствует грузному, тяжеловесному характеру музыки, выражению ее силы и мощи, а более легкий — воплощению грации, тонкости, изящества, воздушности; утяжеление жеста обычно сопутствует наиболее существенным моментам музыкального развития — заключительным каденциям, подходам к кульминации, появлению новых тем и т.д., а облегчение жеста — к успокоению музыкального развития, затуханию, спаду. Дирижер должен знать и конкретные технические приемы достижения того или иного характера жеста, например, что утяжеление жеста достигается увеличением движущейся массы и амплитуды движения, а облегчение — их уменьшением; что при оживлении движения естественно переходить к более мелкому жесту, а при замедлении — к более крупному; что усиление громкости естественно передавать при помощи увеличения вертикали и горизонтали тактирования, а затихание — посредством уменьшения амплитуды движения, приближения руки к корпусу и т.д.

На этом процесс постижения произведения можно было бы считать законченным. Однако исполнительский замысел, план интерпретации далеко не всегда может быть воплощен в реальном звучании так, как он представляется музыканту (а тем более дирижеру) в идеале. Успех исполнения во многом зависит не только от дирижера, но и от уровня, технических возможностей его инструмента — хора, от того, насколько

хор будет выстроен, выровнен, подвижен, гибок. Вот почему для дирижера большое значение имеет анализ условий, в которых происходит практическая реализация его замысла, и технических трудностей (вокальных, ансамблевых, интонационных, дикционных, дирижерских), возникающих в процессе работы над произведением. Этот раздел анализа определяют обычно как *вокально-хоровой* и рассматривают в нем тип, вид и состав хора, фактуру, диапазоны голосов, хоровой строй, ансамбль, дикцию, приемы звуковедения.

Значение этих специфических хоровых элементов для воплощения художественного содержания произведения неодинаково. Если характеристика состава хора, приемов хорового изложения, роли отдельных партий, регистров голосов, диапазона и тесситуры, орфоэпии как нормы правильного произношения весьма существенны для реализации творческого замысла композитора, поскольку они определенным образом влияют на отбор исполнительских средств выражения и интерпретационный план, то выяснение интонационных, ритмических, ансамблевых, дикционных трудностей, не играя особой роли в толковании сочинения, способствует в основном нахождению конкретных приемов репетиционной работы и выстраиванию репетиционного плана. В связи с этим целесообразно рассматривать элементы хоровой звучности в двух аспектах: с точки зрения их значимости для воплощения художественно-образной сущности произведения или для решения технических задач.

Итак, выявление трудностей, связанных со спецификой именно хорового исполнительства, с особенностями вокально-хорового звучания, составляет заключительный этап дирижерского анализа партитуры. Он включает определение диапазона каждой хоровой партии, тесситуры голосов и сочинения в целом, характеристику вертикального и горизонтального строя и типа хорового ансамбля (унисонный, гармонический, полифонический и т.д.), анализ технических трудностей каждой партии и хора в целом (вокальных, интонационных, ритмических, динамических, тесситурных, дикционных), специфических особенностей хорового коллектива, с которым будет разучиваться произведение, его технических

возможностей. Результатом этого раздела анализа должен быть поиск способов и приемов преодоления выявленных трудностей.

На основе целостного исполнительского анализа дирижер составляет примерный план репетиционной работы: определение основных задач в работе с хором над разучиванием произведения, учет трудных и более простых моментов, нахождение целесообразных приемов, ускоряющих процесс разучивания, расчет репетиционного времени. Несомненно, что в процессе репетиции неизбежно возникнут отклонения от плана. Это может быть связано с различными обстоятельствами, которые нельзя заранее предусмотреть. Кроме того, творческое вдохновение, сопутствующее репетиции, часто выводит дирижера за пределы предварительного плана. Тем не менее продуманный план репетиции необходим, так как он является той канвой, которая помогает ему двигаться в правильном направлении к достижению главной цели — высокохудожественной, глубокой и яркой интерпретации сочинения.

Таков в общих чертах путь аналитической работы дирижера над хоровой партитурой, имеющий целью постижение замысла композитора и поэта, создание на этой основе индивидуальной исполнительской концепции и нахождение способов ее реализации в живом звучании. После того как все эти задачи будут решены, дирижер может приступить к непосредственному разучиванию произведения с хором.

Вопросы и задания

1. Расскажите о подготовительной работе дирижера над партитурой и роли первых впечатлений от знакомства с сочинением.

2. Какова методика целостного исполнительского анализа хорового произведения?

3. Что такое сопоставительный анализ музыки и поэтического текста сочинения?

Раскройте роль и значение знаков преципания, логических и психологических пауз.

4. В чем состоит специфика анализа формы хорового произведения?

5. Перечислите типы взаимосвязи музыкальных средств.

6. Раскройте принципы «комплексного воздействия» и «совмещения функций» на композиторском и исполнительском уровнях.

7. Расскажите об анализе исполнительских средств и дирижерских приемов реализации трактовки сочинения.

8. Обоснуйте роль и значение вокально-хорового анализа для становления исполнительского замысла и для его реализации.

Глава 6

РЕПЕТИЦИОННАЯ РАБОТА С ХОРОМ

(РЕАЛИЗАЦИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ЗАМЫСЛА)

Техническое освоение

произведения

Первое знакомство с сочинением — очень важный момент, от которого зависит заинтересованность участников предстоящей работой и успех последующих репетиций. Дирижер должен так исполнить произведение, чтобы оно увлекло хор, чтобы у певцов появилось желание возможно скорее притупить к его разучиванию. Если же он не способен показать сочинение на фортепиано достаточно совершенно, то нужно выразительно спеть хотя бы его мелодическую линию, основные темы, усиливая художественное и эмоциональное воздействие с помощью дирижерской пластики и мимики.

Чтобы направить соответствующим образом восприятие сочинения участниками хора, руководитель может сказать несколько слов о его характере, настроении, основных образах; о композиторе и авторе текста; об эпохе, в которой они жили; о конкретных событиях и фактах, связанных в той или иной степени с созданием произведения; об известных его трактовках. Проводя такую беседу, дирижер не должен упускать из виду главную ее цель — вызвать интерес к сочинению, что, соответственно, требует от него увлеченности, эмоциональности, артистизма.

После общего ознакомления хора с произведением можно приступать к разбору его музыкального текста. Грамотный, продуманный, музыкально осмысленный разбор создает основу для дальнейшей продуктивной работы над сочинением. Время, отведенное разбору, может быть различно. Это зависит от качества хора, общей культуры и музыкальной грамотности его участников. Но во всех случаях на начальной стадии работы не должно быть неряшливости, небрежного отношения к встречающимся ошибкам.

Хоровое произведение главным образом многоголосно. Общее его звучание зависит от качества исполнения каждого голоса. Поэтому при разучивании произведения целесообразно работать отдельно с каждой партией. Однако в случае, если общий уровень участников хора достаточно высок, если они владеют основами музыкальной грамоты и имеют навыки сольфеджирования, можно начинать с прочтения музыкального текста сразу со всем хором, обращаясь к пропеванию по партиям в сложных местах, требующих дополнительного внимания. После пропевания произведения целиком в медленном темпе (с доступной для первого прочтения точностью) начинается тщательная работа над музыкальным текстом.

Разбирать произведение нужно небольшими частями, относительно законченными построениями, но дольше останавливаясь на более трудных. На первом этапе разучивания особого внимания требует интонационная и метроритмическая точность исполнения. Вместе с тем с самого начала нельзя упускать из виду и другие моменты. В частности, необходимо, чтобы участники хора чувствовали и осознавали направление музыкальной речи, фразировку, опорные точки, к которым устремляется мелодическое движение. Иначе пение будет представлять собой механический акт, формальное чтение нотных знаков.

Работая над отдельными частями, дирижер не должен терять ощущения целого на всем протяжении разучивания; в противном случае утратится сквозное действие, детали расползутся, станут не в меру «самостоятельными». Поработав над какой-либо деталью, каким-нибудь сложным фрагментом, следует включить их затем в общий контекст. Г.Г. Нейгауз, справедливо рассматривающий отдельные моменты изучаемого произведения не только как технические эпизоды, но и как основные элементы его (гармоническую структуру, полифонии, мелодическую линию и т.д.), писал: «Важно только одно: помнить, что после временного дробления живой музыкальной материи на "молекулы и атомы" они, эти частицы, после соответствующей обработки должны снова стать живыми членами музыкального организма»⁶⁰.

⁶⁰ Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. — М., 1958, —С. 63.

Принципом членения хорового произведения на учебные «куски» должна быть прежде всего музыкальная логика, естественное деление его на части, разделы, периоды, предложения и т.д., вплоть до отдельного мелодического оборота или ритмической фигуры, а также анализ и вычленение тех или иных трудностей, которые требуют внимания и времени для их преодоления. К сожалению, в хоровой практике встречается такой, с позволения сказать, метод работы, когда произведение многократно механически пропеваётся с начала до конца, пока «не впоётся». Результатом этого «впевания» чаще всего становится обратный эффект: трудные эпизоды так и не получаются (поскольку на них не было сосредоточено внимание дирижера и певцов), а легкие эпизоды настолько «стираются», что теряют для исполнителей всякий художественный смысл. В конце концов произведение надоедает хору еще до того, как он его выучит. Вот почему, ознакомившись с музыкой и выявив наиболее сложные места, нужно специально остановиться на них, добиваясь возможно более совершенного исполнения. Однако бывает, что партия настолько трудна, что даже после нескольких ее повторений и замечаний дирижера качество исполнения оставляет желать лучшего. В этом случае следует переходить к разучиванию других фрагментов, а к данному эпизоду вернуться несколько позже. Дело в том, что при слишком длительной работе над каким-либо плохо-получающимся отрывком (даже если она необходима) острота восприятия участников хора ослабевает, снижается их творческая активность, внимание притупляется, наступает утомление. В результате у певцов может возникнуть неверие в свои силы, разочарованность, может пропасть интерес к работе. В такой ситуации временное переключение их внимания на решение иных творческих задач только полезно, способствуя большей эффективности разучивания. Эта рекомендация не означает, что руководителю нужно снизить требовательность к качеству технического и художественного исполнения того или иного фрагмента. Но, добиваясь точности выполнения авторского замысла, он не должен упускать из виду и психологические моменты, и эмоциональный фактор, которые играют в работе с коллективом весьма существенную роль.

Какие приемы и методы можно порекомендовать для выучивания технически сложных эпизодов? Ответить на этот вопрос однозначно нельзя, поскольку выбор тех или иных приемов определяет сущность задачи, степень трудности, уровень грамотности данного хора, слуховое и музыкальное развитие его участников, их музыкальную память и др. Тем не менее длительная музыкальная практика выработала **ряд приемов, наиболее часто использующихся в репетиционной работе и дающих, как правило, хороший результат.** Это пропевание трудных мест в замедленном темпе; произвольные остановки на отдельных звуках того или иного мелодического оборота или на отдельных аккордах; ритмическое дробление длительностей на более мелкие; временное увеличение длительностей вдвое, втрое, вчетверо; изменение вокального штриха; утрированное, скандированное произнесение текста; использование вспомогательного технического материала. Остановимся подробнее на этих приемах.

Пропевание в замедленном темпе. Предпосылка педагогической целесообразности этого приема состоит в том, что медленный темп дает певцам больше времени для вслушивания в то или иное звучание, для контроля над ним и в какой-то степени даже для его анализа. Управлять голосом чрезвычайно трудно. В сущности весь процесс звукоизвлечения, интонирования осуществляется и регулируется в пении с помощью навыка слушания и качественной оценки звучания самим певцом. Понятно в связи с этим, что пение в замедленном темпе лучше способствует осознанию исполнительских задач и свободному овладению необходимыми навыками. Все сказанное относится главным образом к сочинениям, для которых характерно оживленное или быстрое движение. Медленные произведения или медленные их части учить в замедленном темпе едва ли целесообразно.

Остановки на звуках или аккордах. Если пропевание в замедленном темпе не дает необходимого эффекта, можно прибегнуть к полной остановке движения на звуках или аккордах, составляющих сложный интонационный или гармонический оборот, то есть к введению ферматы. Предпосылка действия этого приема та же, что и при пропевании в замедленном темпе. Однако благодаря тому, что он дает возможность

сконцентрировать внимание на отдельной интонации, аккорде, его эффективность гораздо выше.

Ритмическое дробление. Необходимым условием всякого полноценного исполнения является его ритмичность. Особенно важно это качество в коллективном исполнении, где требуется четкая одновременность воспроизведения нотного текста всеми его участниками. Наиболее характерные нарушения ритма — это недопевание долгих длительностей при появлении коротких и наоборот, чрезмерное затягивание их при смене коротких нот долгими, недодержка ноты с точкой, ускорение мелких длительностей и замедление крупных. Для избежания этих недостатков полезно использовать способ условного ритмического дробления крупных длительностей на более мелкие, требуя от участников хора утрированного подчеркивания единицы дробления (четверти, восьмой, шестнадцатой), что ведет к возникновению у них ощущения постоянной ритмической пульсации. После того как с помощью этого приема ритм исполнения станет более точным, можно постепенно нивелировать пульсацию, внутренне сохраняя ее ощущение. Эффективным приемом преодоления такого рода трудностей является проговаривание литературного текста на одном звуке. В этом случае внимание певцов сосредоточивается на ритмической стороне исполнения, что способствует более быстрому освоению того или иного сложного оборота. В то время как хор проговаривает текст, можно проиграть на рояле партитуру. При такой тренировочной работе вполне допустима и даже желательна некоторая утрировка. В произведениях с пунктирным ритмом можно дробить нечетные длительности (ноты с точками) на более мелкие единицы (восьмые, шестнадцатые), подчеркивая дробление отстукиванием внут-ридолевой пульсации.

Особое внимание следует обратить на достижение правильного соотношения между встречающимися в одной музыкаль-ной фразе различными ритмическими рисунками, например доулей с триолями или пунктирного ритма с триольным. Очень часто новый рисунок, сменяющий предыдущий, исполняется неточно, что обуславливается прежде всего инерцией восприятия. Еще большую трудность представляет исполнение дуольных и триольных фигур, звучащих одновременно в разных партиях.

Грубейшей ошибкой в процессе работы над произведением является невнимательное отношение к паузам. Нередко дирижеры игнорируют не только их выразительное значение, но и простую необходимость точного их выдерживания. Таким дирижерам полезно прислушаться к мудрому совету Г.Г. Нейгауза: «...Тишину, перерывы, остановки, паузы (!) надо слышать, это тоже музыка!... "Слушание музыки" ни на секунду не должно прекращаться! Тогда все будет убедительно и верно. Полезно также перерывы эти мысленно продирижировать»⁶¹.

Использование вспомогательного материала. В работе над сложными в техническом отношении местами полезно обращаться к упражнениям, как построенным на материале разучиваемого произведения, так и не связанным с ним. Так, в случаях нечистого интонирования используются упражнения, способствующие ладово-гармонической настройке певцов, выработке у них ощущения устойчивых и неустойчивых ступеней лада. С этой целью к пению могут быть привлечены любые попевки, включающие данный мелодический оборот или отдельную интонацию. Особое внимание следует обратить на чистоту пения больших секунд вверх и малых — вниз.

При возникновении ритмических трудностей можно обратиться к выполнению замкнутых ритмических мотивов, типовых построений.

Иногда дополнительные упражнения используют в работе над дикцией. Чаще всего это упражнения на различные слоги, цель которых — способствовать активизации артикуляционного аппарата. Например, *ды, ну, зы, та,ры, ле* — упражнения для активизации языка; *ба, па, во, ма* — для активизации губ. Полезно также просто продекламировать текст произведения, если же этого недостаточно, то в качестве упражнений можно использовать скороговорки.

Поначалу отдельные фрагменты сочинения разучиваются в замедленном темпе, потом их следует несколько раз пропеть в требуемом (или близко к требуемому) темпе и в случае необходимости — внести изменения в методику дальнейшей работы. При такой проверке не всегда можно ожидать от исполнителей абсолютной чистоты и

⁶¹ Нейгауз Г.Г. Указ. соч.; — С. 50.

четкости, но дать им возможность представить себе, хотя бы в общих чертах, будущий характер звучания сочинения очень важно. Слишком долгое пение. в « учебном » варианте таит в себе опасность привыкания к медленному темпу, и при переходе к исполнению в более быстром темпе дирижеру нужно будет затратить немало сил на преодоление инерции хора. Поэтому проверка время от времени готовности к исполнению произведения (или эпизода) в истинном темпе методически оправдана, поскольку препятствует формированию у певцов устоявшихся стереотипов, активизирует их мышление и восприятие, способствует большей гибкости, подвижности, художественной чуткости.

Отметим один важный момент. В хоровой практике нередки случаи, когда, работая над преодолением какой-либо технической трудности, дирижер упускает из виду художественный смысл данного эпизода. В результате работа приобретает формальный, механический характер, и достижение технического результата становится самоцелью. Между тем понимание исполнителями художественного значения того или иного фрагмента несомненно поможет им найти соответствующий технический прием, ибо в музыкальном исполнительстве цель рождает средства ее достижения, а не наоборот. Все технические приемы рождаются из поиска того или иного звукового образа. Звучность, которую исполнитель хочет получить, которую он внутренне слышит, в большой степени подсказывает прием, необходимый в данном конкретном случае.

Здесь мы подходим к сложной *проблеме взаимоотношений элементов художественного и технического в хоровом исполнительстве*. В практике работы с хором распространено деление репетиций на два этапа:

- 1) техническое освоение произведения и его художественное осмысление;
- 2) раскрытие внутреннего содержания, эмоциональной и образной сущности.

Многие хормейстеры считают, что художественный период в работе должен начинаться после того, как будут преодолены технические трудности: сначала следует выучить ноты, а затем работать над их художественной отделкой.

Такой взгляд весьма ошибочен. Нельзя в течение месяца работать с хором, не думая о выразительности, и лишь потом объяснять, каким должен быть характер

исполнения, куда должна стремиться музыкальная фраза, в чем заключены основные черты стилистики данного произведения. С другой стороны, неверно было бы в самом начале разучивания требовать полноценного художественного исполнения. Наиболее правильным и эффективным будет, по-видимому, такой метод работы, при котором дирижер, разучивая, например, с альтами партию, постепенно приближает ее к характеру, близкому к замыслу композитора. Но **на любом этапе разучивания произведения дирижер должен видеть перед собой главную цель — мастерское раскрытие идейной и художественной сущности произведения и связывать с этой целью ближайшие технические задачи.**

Характеризуя мастерство в музыкальном исполнительстве, Д.Д. Шостакович писал: «Блестящая виртуозная техника пианиста или скрипача, сразу же заставляющая о себе говорить, — это еще не мастерство, а... свободное владение технологией своего профессионального мастерства. Мастерство же в исполнительстве начинается там, где мы слушаем только музыку, восхищаемся вдохновением игры и забываем с том, как, с помощью каких технических средств достиг музыкант того или иного выразительного эффекта»⁶². Исполнительская техника, как видим, рассматривается Д.Д. Шостаковичем как средство воплощения художественной цели, то есть музыкального содержания.

Суммируя сказанное о взаимоотношениях элементов художественного и технического в музыкальном и, в частности, хоровом исполнительстве, можно сделать вывод: *техническое есть средство, неразрывно связанное с художественным и подчиненное ему*. Отсюда следует, что художественный момент должен присутствовать в репетиционной работе с хором с самого ее начала.

Кроме того, дирижеру как самодеятельного, так и профессионального хора нельзя забывать о том, что разучивание произведения методом «натаскивания» никак не развивает эстетическое мышление певцов. При таком методе многие тонкости содержания и формы произведения остаются непо-нятыми певцами и в результате не оказывают на них, а соответственно и на слушателей, того воздействия, на которое рассчитывал композитор. В этом плане по-прежнему актуальны советы

⁶² Шостакович Д.Д. Мастерство и ремесло // Советская культура. — 20 декабря 1965 г.

выдающегося русского хорового деятеля П.Г. Чеснокова: «Изучая с хором произведение, указывай певцам на лучшие по замыслу и по музыке части и детали его; этим ты будешь воспитывать в них эстетическое чувство. Если ты не сумеешь возбудить в певцах чувство восхищения художественными достоинствами исполняемого сочинения, твоя работа с хором не достигнет желаемой цели»⁶³. Этих принципов придерживаются в своей работе ведущие отечественные хормейстеры. Во вступительной беседе, в первом исполнительском показе произведения хору или в коротких, но метких репликах в процессе репетиций они раскрывают основы содержания изучаемого произведения, особенности его формы, заставляя певцов глубже понять и прочувствовать исполняемую музыку. «Атмосфера влюбленности в произведение во время работы над ним дирижера и хора — вернейшее условие, важнейший стимул достижения наилучшего исполнения, — писал К.Б. Птица. — Желанность цели, стремление услышать в живом звучании произведение помогают созданию ясного представления о его исполнительском воплощении, способствуют достижению высоких результатов работы... Любовь исполнителя к произведению, стремление как можно скорее услышать его в живом звучании способствуют установлению напряженного темпа в работе. Горячий темп в осмысленной и целеустремленной работе дирижера крайне повышает интерес коллектива и увлекает исполнителей. В этом одно из условий быстрого и наилучшего выполнения хором художественных требований дирижера, сохранения остроты внимания в течение репетиций»⁶⁴.

Нет ничего тоскливее для участников хора, чем многократное пропевание трудных мест без каких-либо конкретных указаний. Каждый повтор необходимо предвосхитить пояснением, с какой именно целью он проводится. В противном случае доверие хора к дирижеру будет постепенно падать.

Дирижеру следует обратить внимание на точность, конкретность и лаконичность своих пояснений. Чуткому коллективу порой достаточно одного лишь намека,

⁶³ Чесноков П.Г. Хор и управление им. — М., 1961. — С. 238.

⁶⁴ Птица К.Б. Подготовительная работа хорового дирижера // Работа в хоре. — М., 1977. — С. 10.

сказанного во время звучания произведения, например «холод», «в дымке», «далеко», и характер звукоизвлечения, тембр, нюанс сразу изменятся: хор легко улавливает дирижерский замысел.

Заметим, что подобные образные характеристики, сравнения, ассоциативные представления помогают техническому освоению произведения. В то же время и на этапе художественной отделки исполнения в репетиционную работу неизбежно включаются чисто технические приемы. Процесс работы над хоровым произведением нельзя, по справедливому замечанию В.Г. Соколова, «строго ограничить фазами с четко очерченным кругом технических или художественных задач для каждой из фаз. Такое членение может быть принято лишь как схема, следуя которой руководитель в меру своего опыта, умения и способностей применит те или иные методы разучивания хорового произведения»⁶⁵.

Однако в разное время работы над произведением роль элементов художественного и технического начала неоднозначна: на стадии разучивания, естественно, преобладают технические моменты, на стадии художественной отделки больше внимания уделяется выразительным средствам исполнения. По мере овладения частными трудностями основное внимание дирижера и хора постепенно перемещается на вопросы, связанные с целостностью исполнения, с уточнением общего исполнительского замысла (хотя и на этом этапе не исключается возможность возвращения к работе над деталями с целью их дальнейшего совершенствования). В рассматриваемый период работы на первый план выдвигаются такие стороны исполнения, как качество звучания, выявление общей линии развития музыки, темпоритм, динамические и тембровые нюансы, артикуляция, фразировка, то есть те компоненты, которые имеют непосредственное отношение к интерпретации.¹

Художественная отделка произведения

Подлинно творческий процесс материализации исполнительского замысла начинается с момента, когда произведение технически выучено и дирижер обретает свободу в выражении своего исполнительского «я». Точное выполнение нотного тек-

⁶⁵ Соколов Вл. Работа с хором. — М., 1983. — С. 177

ста — это еще не искусство. Полноценное художественное исполнение музыкального произведения отличается от грамотного прочтения нот так же, как художественное исполнение стихотворения — от простого чтения вслух, «Чтение нот, — писал в этой связи А. Серов, — самое верное, в самом широком смысле значения слова чтение (т. е. при безукоризненной технике) — только азбука музыкального исполнения. Можно очень верно прочесть какое-нибудь музыкальное произведение (т.е. исполнить совсем хорошо со стороны техники) и быть между тем за миллион верст от смысла сочинения»⁶⁶.

Это действительно так. Технически разобрать произведение, выучить его на память и грамотно спеть могут многие, а дать убедительную и яркую интерпретацию — единицы. Не случайно среди руководителей хоров значительно чаще встречаются профессионально грамотные хормейстеры-репетиторы, чем дирижеры-исполнители. Если для технического выучивания произведения с хором достаточно владеть хормейстерскими навыками и методическими приемами хоровой работы, то для «постановки» музыкального произведения этого мало. Здесь нужны художественная одаренность, культура, тонкость восприятия, воображение, фантазия, вкус, эмоциональность.

Ясно, что не все руководители обладают этими качествами. Однако если мы хотим, чтобы хоровое исполнение характеризовалось не только техническим мастерством, но и художественной убедительностью, воспитывать в себе эти качества необходимо.

Наиболее эффективный путь воспитания указанных качеств заключается в осознании выразительной сущности отдельных исполнительских средств и приемов, закономерностей их художественного воздействия. Рассмотрим наиболее существенные из них.

Средства исполнительской выразительности

Качество звучания

Работа над звуком считается главной заботой и обязанностью любого исполнителя. «Пение» на инструменте — это первооснова исполнительской техники

⁶⁶ Серов А. Избранные статьи: В 2 т.— М., 1957. - Т. 2. — С. 537.

музыканта-инструменталиста, тем более хорового дирижера, инструментом которого является человеческий голос. Высокая культура задушевного проникновенного пения, свойственного лучшим представителям русской классической исполнительской школы, находит свое продолжение и развитие в отечественном музыкальном исполнительстве как один из критериев мастерства музыканта, оркестра, хора.

С самого начала работы над произведением у певцов следует воспитывать вкус к выразительному, т. е. чистому, сочному, насыщенному, гибкому, теплому, динамически разнообразному и красивому звучанию. Однако при этом нельзя забывать о том, что красота звука — не самоцель. Нередко излишняя его красивость приносит больший вред художественному образу произведения, чем «некрасивое» и даже неприятное звучание. Все зависит от контекста, от содержания. Работа над звуком — это не только техническая сторона дела, в ней активно участвуют и эмоциональные, и интеллектуальные способности исполнителя. Обычно она проводится в двух направлениях: поиск максимального разнообразия звуковых красок и достижение возможно большей певучести, напевности. Остановимся подробнее на понятии *певучесть*, с которой прежде всего связано представление о пластической красоте музыкального звучания.

Каким бы многообразным ни представлялось музыкальное искусство, сущность его всегда одна, а именно — певческая природа музыки. Человеческий голос неизменно остается непревзойденным образцом певучести. Однако, как это ни парадоксально, не многие хоры и хоровые певцы умеют по-настоящему хорошо петь. Не случайно дирижеру для выработки у них ощущения певучести приходится прибегать к образным сравнениям пения с игрой на скрипке, виолончели, баяне, духовых инструментах.

Раскрывая смысл термина «напевность», известный дирижер А.М. Пазовский писал: «Ощущение напевности — это прежде всего ощущение мелоса, как непрерывно движущейся, свободно и пластично льющейся звуковой струи, регулируемой дыханием (у певцов и исполнителей на духовых инструментах) или движением смычка. Для достижения напевности необходимо овладение главным ее элементом:

упругим, пластичным звуком, который независимо от характера и формы строения самого мелоса, от силы и быстроты, динамических оттенков и перемены штрихов, нюансов и регистра всегда сохраняет свободную плотность»⁶⁷.

Некоторые музыканты связывают напевность только с широкой кантиленой, или *legato*. Это неверно. Спеть можно и не слигованные, даже стаккатированные звуки. И хотя *legato* является наиболее характерным случаем проявления напевности, смешивать понятия кантилены и *legato* с понятием напевности нельзя.

При воспроизведении непрерывно льющейся звуковой линии большую роль играет правильное дыхание, равномерный расход запаса воздуха в легких. Этот навык представляет для исполнителей большую сложность, так как предполагает правильное взаимоотношение слуха и мышечно-физиологических ощущений в расходовании дыхания и формировании насыщенного, упругого звучания. Неравномерный расход дыхания и в связи с этим неодинаковая плотность звукового потока приводят к спадам и подъемам физической силы звука. У певца должно быть ощущение, будто весь выдыхаемый воздух превращается в полезный звук.

В вокально-хоровом исполнительстве существенным препятствием для создания непрерывной певучести является ограниченность человеческого дыхания. В связи с этим певцу приходится менять дыхание часто не там, где это необходимо, что вызывает прерывание звука. В этом отношении струнники имеют преимущество перед вокалистами, поскольку с помощью смычка при виртуозном владении им можно создать впечатление беспредельного дыхания (перемена смычка почти незаметна). Однако в хоре есть возможность преодолеть эти трудности при помощи так называемого *цепного дыхания*. Суть этого приема состоит в том, что певцы, составляющие хоровую партию, берут дыхание в разное время, обеспечивая тем самым непрерывность и практически неограниченную продолжительность общего звучания. Несмотря на кажущуюся простоту, цепное дыхание требует изрядного мастерства, а главное, развитого чувства партнера, ансамбля.

⁶⁷ Пазовский АМ. Записки дирижера. — М., 1966. — С 279.

Насыщенность, полнота и упругость тянущегося вокального звука в большой степени зависят от *вибрато* — небольших, более или менее частых периодических изменений звука по высоте, силе, тембру. Наличие в голосе вибрато придает звуку динамичность, жизненность, выразительность. Однако здесь также нужно соблюдать меру, так как помимо появления таких недостатков, как тремолирование и «качание» голоса, излишнее использование вибрато может вызвать ощущение абстрактной красоты, слащавости, никак не связанной со стилем и с содержанием исполняемого произведения. **Петь с чувством вовсе не означает усиленно вибрировать на каждой ноте. Вибрато — это средство выражения чувства, а не доказательство его наличия.**

Иногда, стараясь сделать звук певучим, плотным, певцы излишне насыщают его вибрато и обертонами, в результате чего он становится грузным, тяжеловесным. В таких случаях хору следует напомнить, что певучесть — это не утяжеление, не активизация каждого звука в отдельности, а связь звуков между собой, их протяженность, непрерывность. Вообще напевность звучания всего хора зависит от способности его участников воспринимать музыку как живую, непрерывно движущуюся напевную ткань. Подлинный музыкант-художник не может довольствоваться одной лишь красотой упругого певучего звука, он ищет в нем выразительность, богатство эмоциональных и психологических красок, сознательно подчиняя их художественному замыслу, содержанию музыкального образа.

Звуковысотное интонирование

В течение многих веков проблема интонирования рассматривалась музыкантами как решение узкопрактической задачи — настройки музыкальных инструментов с фиксированной и полуфиксированной высотой звуков. В процессе создания строя и настройщик инструмента, и музыкант-исполнитель отражали свое отношение к идеалу чистой интонации, воплощали типичные для данной эпохи взаимоотношения между звуками в музыкальной системе. Для каждой ступени звукоряда существовало *единичное* значение высоты, отклонение от которого рассматривалось как «нечистая», или «фальшивая», интонация.

Эти взгляды вплоть до последнего времени оказывали сильнейшее влияние на формирование представления о чистоте интонации. Однако постепенно становилось ясно, что в принципе невозможно создать такой строй, который, оставаясь системой единичных точечных значений высоты для каждой ступени звукоряда, был бы (в то же время) пригоден для всех случаев чистого интонирования. Многие музыканты, играющие на инструментах с нефиксированной высотой звуков, не удовлетворенные в полной мере темперированным строем, чисто эмпирически подошли к мысли о том, что абсолютно точное, раз и навсегда установленное воспроизведение ступеней лада и созвучий невозможно. Отклонения от темперации (интонационные оттенки) являются при игре на инструментах с нефиксированной высотой звуков и неотъемлемым свойством исполнения, и существенным средством музыкальной выразительности. И хотя эти тонкие звуковысотные оттенки при исполнении в концертной обстановке затушевываются общим впечатлением от массы слагаемых (гармония, красочность, динамика, ритм и т.д.), они играют весьма важную роль в эмоциональной и эстетической оценке исполнения.

В теории хороведения первой печатной работой, в которой сделана попытка обобщить опыт интонирования певцов, была книга П.Г. Чеснокова «Хор и управление им», в которой автор, опираясь на большой практический опыт хоровой работы, показал, какие отклонения от темперированного строя целесообразно использовать при «выстраивании» хорового аккорда. Однако свои рекомендации по интонированию отдельных ступеней лада, интервалов и аккордов Чесноков дает в отрыве от других музыкально-выразительных средств и условий живого музыкального исполнения, подходя к строю как к некоему изолированному элементу, необходимому для создания абстрактно-красивой и уравновешенной хоровой звучности. При этом он идентифицирует понятия «строй» и «интонирование», понимая под тем и другим «правильное тонирование интервалов (горизонтальный строй) и правильное тонирование аккордов (вертикальный строй)»⁶⁸. В последующих учебниках по хороведению сохраняется трактовка интонирования как способа достижения чистого, точного строя. Так, И.И. Пономарьков

⁶⁸ Чесноков П. Хор и управление им. — М., 1961. — С. 58.

рассматривает строй как «правильное и осознанное интонирование звуков»⁶⁹; К.К. Пигров — как «правильное и точное интонирование интервалов в мелодическом и гармоническом видах»⁷⁰; В.Г. Соколов — как «умение петь чисто, не фальшивя»⁷¹; В.И. Краснощекое — как «чистоту интонирования в пении»⁷². Этот перечень можно продолжить, однако суть останется прежней. При некотором различии формулировок Чесноков и его последователи определяют строй как правильное интонирование интервалов, а к *певческому интонированию* подходят как к средству выравнивания, «выстраивания» хоровой звучности.

С точки зрения хормейстера — создателя и настройщика хорового инструмента — такой подход вполне понятен: играть на расстроенном инструменте нельзя. Однако именно *то обстоятельство, что хор является инструментом с нефиксированной высотой звуков, с относительно свободным интонированием, допускающим вариантность высотных значений для каждой ступени звукоряда, позволяет говорить о подходе к певческому интонированию как к процессу творческому, управляемому слуховыми представлениями музыканта-исполнителя.*

Эта идея впервые была научно сформулирована, а затем развита профессором Н.А. Гарбузовым, который на основе экспериментальных данных подтвердил мысль о зонном характере звукового восприятия человека и впервые обосновал *роль интонации как выразительного средства*. Раскрывая сущность зонного характера звуковысотного слуха, исследователь писал: «...музыканты способны запоминать, узнавать и воспроизводить звуки не определенной частоты и не определенное отношение частот звуков, образующих какой-либо интервал, а зону, то есть звуковысотную область, в пределах которой звуки и интервалы при всех количественных изменениях сохраняют одно и то же качество (индивидуальность) и носят поэтому одно и то же название: *до, ре, ми*, и т.д., малая терция, большая

⁶⁹ Пономарьков И.И. Строй и ансамбль хора // Работа в хоре. — М., 1960. — С. 89.

⁷⁰ Пигров К.К. Руководство хором. — М., 1964. — С. 41.

⁷¹ Соколов Вл. Работа с хором. — М., 1967. — С. 64.

⁷² Краснощекое В.И. Вопросы хороведения. — М., 1969. — С. 250.

терция, квинта и т.д.... Однако в зависимости от того, находится ли воспроизводимый музыкантом звук у края зоны или в ее середине, он приобретает своеобразный оттенок. Высотные оттенки звуков и интервалов, принадлежащих к одной и той же зоне, я называю интонациями звука или интервала; процесс воспроизведения певческим голосом или на музыкальном инструменте со свободными интонациями звуков и интервалов в пределах зоны я называю интонированием звука и интервала, а способность запоминать, узнавать и воспроизводить интонации — интонационным (внутризонным) слухом»⁷³. И далее: «...Зонный строй включает в себе бесчисленное множество интонационных вариантов, а каждое исполнение музыкального произведения в зонном строе певческими голосами или на музыкальных инструментах с нефиксированной высотой звуков представляет собой *неповторимый* интонационный вариант этого строя — *интонационный вариант данного исполнения...*»⁷⁴

Если говорить о зоне не как об абстрактном выражении ступенчатого качества, а в связи с интонированием конкретного произведения, то музыкантам далеко не безразлично, какую интонацию из зоны они выбирают или слышат: они различают не только высокие, низкие или средние интонации, но и много других, причем относятся к ним активно. В связи с этим возникает вопрос о фальшивых интонациях. Ясно, что выход за пределы зоны при исполнении музыкального произведения всегда воспринимается как фальшь. Но это вовсе не означает, что внутри зоны все интонации чистые. Например, замена ожидаемой высокой интонации (вводного тона при разрешении вверх в тонику) на низкую, пусть даже входящую в зону, тоже дает фальшь.

Из этого следует, что представление ступенчатого качества и представление об интонации — чистой или фальшивой — понятия различные и даже несравнимые. При сопряжении звуков в мелодию, конечно, используются ступенчатые качества, но им придается новый смысл: они обогащаются новыми связями, которых в отвлеченной ступени нет. Наши представления о ступенях и о ступенчатых зонах

⁷³ Гарбузов Н.А. Музыкант, исследователь, педагог. — М., 1980. —С. 207

⁷⁴ Там же. —С. 144.

зависят от условий применения этих ступеней. То качество, которое вполне удовлетворяет в одних условиях, может быть совсем неприемлемо в других. Даже трактовка такого понятия, как «широкая зона», может заключать в себе как положительный, так и отрицательный смысл. С одной стороны, широкая зона свидетельствует о высоком уровне развития музыкального слуха, с другой — она может говорить о плохом слухе, о низкой способности дифференцировать ступени. Так что на вопрос, плохо или хорошо обладать широкой зоной, нельзя ответить однозначно. Вместе с тем очевидно, что для музыкальной и особенно вокально-хоровой практики более естественна опора на зонную концепцию, которая признает необходимость и возможность гибкого интонирования в зависимости от связей между звуками в произведении, от характера музыкального образа, ладовых тяготений, динамики, тембровой окраски и других моментов.

Проблема интонирования в хоре всегда была одной из самых острых и болезненных. Как уже отмечалось, специфической особенностью хорового искусства является его коллективный характер; строй же в хоре невозможен без чистого *унисона* каждой хоровой партии, который возникает благодаря осознанному интонированию музыкальных звуков голосом каждого из певцов.

Унисон хоровой партии — первооснова ансамбля в одноголосном изложении, который часто называют «унисонный». Гарбузов определяет унисон как зону, звучащую в одновременности. Поскольку в хоровой партии унисон исполняют несколько человек, их представления о высоте взаимодействуют друг с другом. Таким образом, в хоровом пении унисон проявляет себя как некая «коллективная» зона. Каждый певец хора по-своему понимает ладовые, интонационные, ритмические и другие связи между звуками в произведении; здесь не может быть абсолютного единства. Первый звук певцы хора поют по эталону, при пении же последующих они хотя и учитывают все связи, но учитывают по-разному, тут же корректируя звучание своего голоса по звучанию других голосов. Зона в хоровом унисоне является результатом взаимодействия по крайней мере двух противоположных тенденций в интонировании. Одна тенденция состоит в том, что представления о высоте ступеней у каждого певца хора в какой-то мере отличаются от представлений других

хористов, что, естественно, приводит к расширению коллективной зоны. Противоположная тенденция: музыканты стремятся петь согласно, слитно, чисто, едино, что приводит к сужению зоны.

В то же время хоровой унисон нельзя рассматривать в отрыве от понятия *вibrato*. Исполняя звук с *вibrato*, каждый музыкант как бы разукрашивает свой интонационный вариант из зоны с помощью колебаний высоты. Ни сам музыкант, ни его слушатели не могут сознательно проконтролировать быстро чередующиеся изменения высоты звука. Певец исполняет *вibrato* автоматически, а слушатель реагирует на звук с *вibrato* как на новое качество звучания. При восприятии *вibrato* по высоте действует некий механизм интеграции: мы не слышим изменений высоты, а слышим высоту, близкую к середине размаха.

Однако достижение унисона — это лишь предварительное условие всякого ансамблевого музицирования. Суть же исполнительства — в произнесении музыкального текста, и прежде всего его важнейшего компонента — мелодии. Понятно поэтому, что вопросы, связанные с интонированием мелодии, играют в теории и практике хорового исполнительства первоочередную роль. Исследования Н.А. Гарбузова и его последователей: Ю.Н. Рагса, С.Г. Корсунского, О.Е. Сахалтуевой, О.М. Агаркова, С.Н. Ржевкина, Д.Д. Юрченко и других подтвердили ту закономерность, что музыканты-практики в своем исполнении мелодии постоянно варьируют высоту ступеней звукоряда и размеры интервалов. По их наблюдениям, **на интонирование мелодии влияет степень эмоционального восприятия музыки исполнителем, характер музыкальных образов, звуковысотный рисунок мелодии, ее ладогармоническое и метроритмическое строение, тематическое развитие произведения, тональный план, динамические оттенки, темп, ритм, а также синтаксические элементы музыкальной формы.** Например, связь звуковысотных оттенков с общей направленностью мелодического движения проявляется в следующем: при движении мелодии вверх звуки по сравнению с температурой повышаются, при движении мелодии вниз — понижаются. Причем повышениям и понижениям подвергаются преимущественно звуки, подчеркиваемые ритмически и метрически, звуки кульминационные или важные в тематическом отношении. Остальные —

проходящие, вспомогательные звуки, как правило, не подвергаются такого рода интонированию.

Интересно интонирование звуков, повторяющихся на одной высоте (интервал чистая прима). Второй звук этого интервала, как показывает хоровая практика, часто отличается от первого повышением или понижением. Проведенное Ю.Н. Раг-сом исследование показало, что на интонирование примы существенное влияние оказывают последующие звуки. Если вслед за примой идет более высокий звук, то второй звук при мы обычно повышается, если более низкий — понижается. Причем степень повышения или понижения зависит от того, насколько существенна связь примы с последующим звуком. Отметим, что интонационные изменения повторяющихся на одной высоте второго, третьего, четвертого и т.д. звуков примы играют в исполнении важную выразительную роль, поскольку способствуют созданию той или иной степени устремленности одного звука мелодии к другому и тем самым помогают связывать или, наоборот, разъединять соседние мотивы.

Интонационные оттенки могут способствовать усилению или ослаблению устремленности мелодического движения, выявлению мягкости или напряженности звучания, мажорности или минорности, подготовке или подчеркиванию кульминации и т.д., тем самым активно участвуя в становлении и развитии музыкального образа.

Весьма значительна связь интонирования с ладом и ладовыми тяготениями. Давно подмечено, что в произведениях, окрашенных сумрачным колоритом, все малые терции интонируются более суженно, «оминовенно», чем те же малые терции в мажорных пьесах. Рагс, например, установил, что в мажорных пьесах светлого характера обычно не наблюдается ярких интонационных контрастов, значительных сужений малых и уменьшенных интервалов и чаще встречаются отклонения от темперации в сторону их расширения. Напротив, в минорных произведениях драматического характера отмечается тенденция к сужению всех интервалов, в том числе большой терции и чистой квинты. В минорных же произведениях светлого характера исполнители значительно реже «оминовывают» малые терции, а иногда и расширяют их.

Замечено также, что в мажоре малые секунды интонируются в среднем несколько уже, чем в миноре; большие кунды в мажоре, наоборот, интонируются несколько шире по сравнению с минором.

Аккорды субдоминантовой и доминантовой функций в мажоре и миноре по-разному влияют на интонирование некоторых интервалов. Так, субдоминанта в мажоре способствует сужению малых секунд, в миноре — расширению; доминанта в мажоре ведет к расширению этого интервала, в миноре — к сужению.

Из всех неустойчивых ступеней лада наибольшее влияние на ладовую окраску музыки оказывает VI ступень. В минорном ладу исполнители в подавляющем большинстве случаев понижают звук VI ступени независимо от того, взят ли он скачком или в плавном, поступенном движении, является ли он неаккордовым или входит в доминантовую или субдоминантовую гармонию. В мажорном ладу певцы большей частью не подчеркивают нисходящего тяготения звука VI ступени. Наоборот, VI ступень обычно повышается, и не только при восходящем движении мелодии, но и при поступенном нисходящем движении. Прямым следствием влияния лада на интонирование является действие **закона компенсации величины интервалов**. Суть этого закона заключается в тесной взаимосвязи звуков, составляющих тот или иной интервал, с предыдущим и последующим звуками мелодии: **если какой-нибудь интервал под воздействием определенного фактора расширится или сузится (по сравнению с некоей средней нормой), то другой, соседний с ним, должен соответственно сузиться или расшириться**. Действие этого закона можно наблюдать почти на всех интервалах: в квинтовой рамке так влияют друг на друга терции, в октавной — кварта и квинта и т.д.

Анализ интонационной стороны исполнения в связи с динамическими оттенками выявил следующие закономерности. Выяснилось, что *crescendo* и *forte*, как правило, сопровождаются повышением звуков. Например, К.Г. Мострас указывает на то, что «форсирование звука изменяет качество и высоту его»⁷⁵. Проверка этого наблюдения в лабораторных условиях показала, что в тех местах произведения, где исполнитель постепенно усиливает звук, доводя его до *forte*, замечено постепенное повышение

⁷⁵ Мострас К.Г. Интонация на скрипке. — М.; Л., 1948. - С. 13.

интонационного уровня. *Исполнение эмоциональных эпизодов обычно отличается более широким размахом отклонений интервалов от температуры, чем исполнение эпизодов спокойного характера.* Известный виолончелист профессор Л.С. Гинзбург писал, что выразительность интонации «непосредственно связана с эмоциональным восприятием музыки и является преимуществом человеческого голоса и смычковых» инструментов, позволяющих творить интонацию, по сравнению с фортепиано с его темперированным строем⁷⁶.

Зависимость интонирования от ритма и темпа выражается своей закономерностью: *ритмическое однообразие и крупные длительности вызывают тенденцию к понижению интонации; понижению интонации способствуют также медленные темпы и длительные замедления. Напротив, быстрые темпы и ускорения вызывают стремление к повышению интонации. Под воздействием акцентов звуки повышаются. Акцентируемый тон мелодии отличается большей интонационной устойчивостью, чем неакцентируемый. Более протяжные звуки интонационно устойчивей по сравнению с мелкими длительностями.*

Влияют на интонирование и тесситурные условия: *в крайних высоких и низких регистрах чистое интонирование дается труднее, нежели в пределах рабочего диапазона.*

Таким образом, можно сделать вывод, что одна группа факторов (звуковысотный рисунок мелодии, направление мелодического движения, динамические оттенки, динамические и метроритмические акценты) производят одинаковое действие на все интервалы. Например, под воздействием акцентов звуки повышаются, восходящие интервалы расширяются; при большей глубине цезуры между мотивами интервалы, соединяющие эти мотивы, сужаются, при меньшей — расширяются.

Другая группа факторов (в нее входят лад, гармония) производят различное действие: так, под влиянием лада большие секунды, большие терции чаще расширяются, а малые секунды и терции — сужаются; под влиянием гармонической вертикали большие терции чаще сужаются, а малые — расширяются.

⁷⁶ Гинзбург Л.С. Пабло Казальс. — М., 1958. — С. 96.

Как уже упоминалось, исследованиями доказана связь исполнительского интонирования с синтаксическими элементами музыкальной формы. В частности, эта связь наглядно проявляется при повторениях. *Если повторение мелодического оборота «работает» на усиление напряжения в данном месте формы, то это обычно подчеркивается большими отклонениями от темперации. В тех же случаях, когда повторение сопутствует понижению общего напряжения, интонации интервалов приближаются к темперированным.* Следовательно, исполнитель может сознательно подчеркивать, заострять выразительность интервалов с помощью того или иного отклонения от темперации, что особенно проявляется в моментах, связанных с эмоциональным подъемом (например, в кульминациях), или, наоборот, может смягчать выразительность интервалов путем большего приближения к темперации.

Многократное повторение одной и той же музыкальной фразы на расстоянии, отражающее разные этапы развития основной мысли произведения, подчиняется при интонировании тем же закономерностям. Взволнованная, драматического характера мелодия обычно каждый раз появляется на более высоком уровне напряжения. При каждом последующем повторении фразы постепенно увеличиваются отклонения интервалов от темперированных. В тех же случаях, когда в общей линии развития музыкального произведения не наблюдается яркого нарастания и каждое последующее проведение основного мотива проходит на том же уровне развития, — при интонировании нет заметных отклонений от темперации.

Подчеркивание элементов формы интонационными изменениями наблюдается также в соотношениях целых частей формы. Так, в статической репризе трехчастной формы повторение тематического материала первой части, вызывающее впечатление завершенности развития, подчеркивается исполнителями приближением к темперации. И напротив, если реприза трехчастной формы динамическая, то это влияет на интонирование в противоположную сторону — отклонение интервалов в репризе обычно бывает значительно большим, чем в первой части.

Итак, вышеизложенное позволяет сделать следующие выводы: 1) интонирование в хоровом исполнительстве следует рассматривать не только как элемент, регулирующий хоровой строй (именно с этой позиции его обычно определяют как «правильное» или «неправильное»), но и как важное исполнительское выразительное средство, связанное с интонируемым музыкальным произведением; 2) чистая интонация в хоровом исполнении является переменной величиной. Норма чистой интонации не есть нечто неизменное, застывшее, а регулируется зонным строем и зависит от различных элементов музыки (звуковысотного рисунка, ладовой системы, направления движения, динамических и метроритмических акцентов, структурного строения и т.д.) и в конечном счете определяется творческим замыслом исполнителя и тем, как он интерпретирует данное музыкальное произведение.

Темпоритм

Ничто так не искажает замысел композитора, как отсутствие у исполнителя чувства темпоритма, которое есть не что иное, как результат понимания музыкального произведения в целом: характера его мелоса, идеи и содержания, стиля и духа. Рождаясь из сущности музыки, исполнительский темпоритм должен выражать характер внутреннего движения и внутренней пульсации музыкальных образов, стать организующей силой их развития. Для исполнителя прежде всего важно уяснить, что темп — это определенная сфера образов, эмоций, настроений, неразрывно связанная с целостным восприятием музыки, ее характером. Не случайно большинство терминов, предназначенных для темповых обозначений, лишь косвенно указывая на скорость, передают в основном то или иное состояние, выражаемое музыкой. Медленные темпы — отражение спокойствия, торжественности, величественности; средние — сдержанности, сосредоточенности, размеренности; быстрые — пылкости, порывистости, живости, взволнованности. Иначе говоря, представление о темпе является в основном качественным, а не количественным. Поэтому музыканты-исполнители предпочитают словесные обозначения темпа (его качественную характеристику) метрономическим обозначе-

ниям, хотя и прибегают к последним, когда нужно установить точную скорость. Даже сами композиторы понимают и интуитивно чувствуют, что цифры шкалы метронома не передают важнейшей стороны темпа — характера движения. Например, Н.А. Римский-Корсаков говорил, что метр-, ронимические указания он ставит для немзыкальных дирижеров, дирижеру-музыканту метроном не нужен, он по музыке слышит темп.

Однако полностью согласиться с данным утверждением нельзя, поскольку даже крупнейшие дирижеры и музыканты-инструменталисты исполняют одно и то же произведение в темпах, подчас резко друг от друга отличающихся, хотя и правильных. Из этого следует, что представление о правильном темпе довольно относительно. Дирижеру вовсе не обязательно пунктуально следовать метрономическим обозначениям, проставленным композитором, однако учитывать их в процессе становления интерпретации необходимо. Таким образом, метроному отводится лишь вспомогательная, но не определяющая роль.

Найти верный темп достаточно сложно, поскольку он включает целый комплекс понятий, в котором скорость является не исходным моментом, а следствием сочетания различных обстоятельств — характера самого произведения, условий его исполнения и восприятия. В частности, **темп самым непосредственным образом связан с гармонией, ладом, мелодикой, ритмом, формой, фактурой произведения.** Например, чем ближе по родству между собой аккорды, сопровождающие мелодию, тем скорее может быть темп. Диссонирующие и сложные по строению аккорды часто выдерживаются дольше, чем простые и консонирующие. В момент модуляции небольшая остановка на модулирующем аккорде, с одной стороны, несколько сглаживает у слушателя ощущение прежней тональности, а с другой — подготавливает к новой. Нередко при повторений какой-либо темы композитор изменяет ее гармонизацию, вводя более сильные и сложные средства. И хотя в большинстве случаев он так или иначе подчеркивает это обновление, но иногда и здесь желательна осторожная исполнительская инициатива.

Столь же непосредственно влияние на темп характера мелодии. Мелодический рисунок, изобилующий широкими скачками, хроматизмами, задержаниями, требует

для отчетливости его восприятия несколько замедленного движения. Повторение звука в более или менее равномерном движении в медленном темпе создает впечатление монотонности. Наоборот, быстрая репетиция звука обычно вызывает ощущение энергии, как бы не находящей выхода вовне, и потому чаще всего служит для передачи взволнованности, настороженности или оживления. Певучая, протяжная мелодия, воплощающая настроение созерцания или размышления, подсказывает исполнителю неторопливый темп, тогда как устремленное вперед мелодическое движение, передающее возбуждение, радость или драматический характер, требует быстрого темпа.

Взаимосвязь метра и темпа так неразрывна, что о ней, как правило, не задумываются. Между тем само ощущение темпа зависит не от того, как скоро звуки сменяют друг друга (это связано с относительной длительностью звуков), а от того, какое время проходит между соседними акцентированными

(ударными) звуками. Чем чаще следуют акцентированные звуки, тем быстрее темп.

Иллюстрацией взаимосвязи темпа и ритма может служить известный факт: простейший равномерный ритмический рисунок (все звуки одинаковой длительности) в быстром темпе используется в пьесах, для которых характерно моторное, безостановочное, устремленное движение; в умеренном же темпе равномерный ритм придает музыке уравновешенность, спокойствие. Довольно распространенной ошибкой исполнителей является ускорение мелких ритмических длительностей и замедление крупных. Часто восьмые и шестнадцатые на фоне четвертей или половинных поются несколько скорее (поспешнее), чем все остальное. Причина этого коренится в том, что при виде длинных нот у певца возникает условный рефлекс — петь медленно, а при виде коротких — быстро. В таких случаях именно мелкие длительности нужно пропевать максимально выдержанно. Дирижер Ш. Мюнш приводит по этому поводу отличный совет Ф. Крейсера: «Там, где ноты долгие и их мало, темп не замедляйте, а там, где много коротких нот, не спешите»⁷⁷.

⁷⁷ ¹ Мюнш Ш. Я — дирижер. — М., 1965, — С. 58.

Определенное влияние на темп оказывает регистр. Произведения, в которых главным образом используются низкие регистры, требуют обычно более медленного движения для достижения большей отчетливости. Обусловлено это важной неодинаковой чувствительностью к звукам разной частоты: восприятием высокого звука как более полетного, звонкого и ясного, а низкого — как более тусклого и тихого.

Темп исполнения связан также с фактурой изложения. Плотная массивная фактура, естественно, требует более медленного темпа, чем легкая, прозрачная. В зависимости от значения тех или иных составных элементов фактуры — первостепенных или отходящих на второй план — исполнитель может выбрать более подходящую скорость движения. Особенно ярко это проявляется в произведениях полифонического плана, где необходимость ясного проведения тематического голоса, противосложения или интермедии нередко подсказывает верный темп.

Исполнительский темп имеет и формообразующее значение. Для выбора темпа далеко не безразлично, какую функцию в форме целого — экспозиции, разработки, средней части или репризы выполняет данная часть, где расположены границы разделов и другие структурные моменты. Темповыми изменениями исполнитель может подчеркнуть расчлененность музыкальной речи или, напротив, способствовать ее слитности.

Отсюда следует, что **из содержания музыкального произведения и анализа используемых композитором средств исполнитель может вывести наиболее органичный для сочинения темпоритм.** При этом особое внимание должно быть обращено на степень важности, содержательности, значимости этих средств. В основе такого подхода лежит простая закономерность, гласящая, что для восприятия и осознания сложной мысли слушателю требуется больше времени. Исходя из этого более сложная гармония, оригинальный мелодический оборот, появление новой темы, новой тональности могут быть оттенены посредством некоторого замедления темпа.

Каждому музыкальному произведению присуща определенная темповая зона, в пределах которой содержание и характер музыки раскрываются наилучшим

образом. Поэтому исполнитель должен очень осторожно менять темп, так как большой сдвиг, выходящий за рамки данной зоны, неизбежно повлечет за собой изменение характера музыкального звучания и искажение композиторского замысла. Тем не менее небольшие изменения темпа необходимы. Они придают музыке живое дыхание, человеческое тепло. Иначе говоря, **в понятии о темпе следует иметь в виду две его стороны: основной темп произведения или отдельных его частей — стержневую скорость движения, и изгибы темпа — кратковременные отклонения в сторону замедления или ускорения, органически входящие в основной темп.** Без этой тончайшей игры темпа, называемой *агогическими нюансами*, исполнение потеряет свою выразительность.

Наиболее типичным агогическим приемом, предусматривающим значительное изменение темпа, является *рубато*. **Одно из характерных свойств рубато — сочетание метрической точности с подчеркнутой ритмической свободой внутри метрических долей и тактов. Регулируется рубато своеобразным законом компенсации — небольшие ускорения внутри одной фразы или в ряду фраз ведут к эквивалентным замедлениям, и наоборот.**

Смысл рубато очень образно пояснял Г.Г. Нейгауз. Он писал: «Мне часто приходится говорить ученикам, когда встречается место, требующее исполнения "rubato": rubato значит по-итальянски "красть", — если вы украдете время и не вернете его вскоре, то будете вором; если вы сперва ускорите темп, то впоследствии замедлите его; оставайтесь честным человеком — восстановите равновесие и гармонию»⁷⁸. Своеобразное объяснение рубато мы находим и у Ф. Листа: «Посмотрите на листья деревьев, колышущиеся от ветра. Ветер раскачивает ветви и шевелит листьями, а ствол при этом остается неподвижным. Rubato означает именно это»⁷⁹. В подобных едва заметных изменениях соотношений длительности, — изменениях, не поддающихся строгому учету, в живом ритмическом дыхании

⁷⁸ Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. — М., 1953. — С. 39.

⁷⁹ Цит. по: Кортю А. О фортепианном искусстве. — М., 1965. — С. 234.

сказывается художественная индивидуальность музыканта, то особенное, что вносит он в исполнение.

Однако свобода исполнения рубато зиждется прежде всего на строгом ограничении себя в ритме, на неизменности границ или, вернее, крайних точек данной темы, данной фразы. В этой связи интересно отметить, что у талантливых исполнителей, ощущающих ритмический порядок изнутри, даже значительные отклонения от основного темпа не воспринимаются как нарушение логики движения. Секрет этого — в естественности агогических отклонений, в их плавности и постоянной взаимокompенсации, что в большой степени определяется вкусом, чувством меры и гармонии.

Особым случаем произвольного исполнения ритмических долей и одним из существенных средств выразительности является *фермата* — полная остановка движения музыки в каком-либо месте произведения. Иногда ферматы указываются композитором, но исполнитель может и сам вносить их в партитуру, желая усилить значение того или иного звука, слова, аккорда. Мера выдерживания ферматы не имеет определенной нормы и зависит от ее расположения во фразе, назначения, смысла и ряда других причин. Можно сказать лишь, что обычно наиболее сильно растягиваются короткие длительности; крупные же растягиваются очень мало. Легче всего бывает установить длительность ферматы после *ритенуто*, продолжая мысленное замедление в геометрической прогрессии. Ферматы, наступающие сразу, без предварительного замедления следует отсчитывать в основном темпе, удваивая, утраивая или даже учетверяя длительность в зависимости от ее места в произведении, роли и значения.

Наиболее типично использование ферматы в конце, в начале и в середине произведения или его части. Фермата в конце произведения или на границе его разделов выражает момент постепенного успокоения, замирания движения и его остановку. Применяется фермата и как начальный пункт, из которого разворачивается последующее все более быстрое движение. Таковы, например, традиционные начала многих игровых и плясовых народных песен («Пойду ль я, выйду ль я», «Про комара», «Веники», «Ой, дуб дуба» и др.) Использование ферматы

в середине построения обычно связано со стремлением исполнителя продлить мгновение наивысшей динамической напряженности, подчеркнуть кульминационный звук мелодии, смысловую вершину.

Не менее часто в исполнительской практике встречается фермата на паузе. Здесь ее роль сходна с ролью психологической паузы в искусстве художественного слова, которая в зависимости от места во фразе может либо предвосхищать значение предстоящих строк, либо задерживать внимание на уже отзвучавших, либо подчеркивать соотношение высказанной мысли с мыслью последующей. Во всех этих случаях **продолжительность ферматы определяется важностью подчеркиваемых паузой мыслей и продолжительностью самой паузы.**

К сожалению, музыканты и, в частности, хоровые дирижеры порой забывают, что в развертывании музыкального процесса пауза есть элемент, художественно равноценный звуку. Как правило, она имеет ту или иную смысловую и эмоциональную окраску. В исполнительской практике можно встретиться с паузами-утверждениями, паузами-раздумьями, паузами-вопросами и т.д. Однако нередко мы бываем свидетелями и такого исполнения, когда дирижер начинает контрастную по характеру часть произведения в то время, как предыдущая еще не успела отзвучать, или, напротив, перерыв между частями без какой-либо особой необходимости или смысла превращает в антракт. И в том, и в другом случае исполнение носит формальный характер, не связанный с содержанием произведения.

Порой единственной целью введения ферматы бывает желание продемонстрировать красоту звука или аккорда. Иног да дирижеры прибегают к фермате как к средству выравнивания интонации, выстраивания аккорда. Понятно, что такие приемы, порой необходимые в репетиционной работе, совершенно недопустимы на этапе художественного исполнения.

Замедления и ускорения темпа, которые дирижеры используют очень часто, также требуют обоснования. Поэтому применять их следует только в тех случаях, когда этого требует характер музыки. Не оправданные логикой музыкальной мысли, они не только разрушают саму мысль, но и создают впечатление еще большего однообразия и скуки, хотя исполнители как раз стремятся к противоположному

результату. Выполнение этих приемов также имеет свои закономерности. Например, всякое постепенное изменение темпа следует начинать не с начала фразы (или такта), а немного позже — со слабой доли. Несоблюдение этого правила превращает постепенность во внезапность (*субито*). Особенно трудно избежать этой внезапности, когда ускорение или замедление распространяется на короткий отрезок музыки.

Довольно часто одновременно с темповыми изменениями исполнители прибегают к изменениям динамики. Наиболее распространен своеобразный параллелизм: ускорение на крещендо и замедление на диминуэндо. В музыкально-образном отношении такой параллелизм способствует эмоционально-гибкому музыкальному развитию, используется обычно для выражения экспрессивных, увлекающих в своем движении чувств, хотя применим он далеко не всегда. Встречается и противоположная форма — контрастное сочетание замедления с крещендо и ускорения с диминуэндо. Сочетание замедления с крещендо в большинстве случаев бывает связано с наиболее значительными моментами музыкального развития: с подходом к кульминации, с возвращением к основным темам, с ка-дансовыми оборотами. В момент подхода к кульминации это сочетание может восприниматься и как сдерживание на пути стремительного подъема, и как увеличение массивности звучания, и как раскачка, размах перед ударом: чем сильнее удар, тем длительнее должен быть размах. В кадансах замедление с крещендо воспринимается как активное утверждение, подчеркнутое, иногда торжественное заключение мысли.

Случаи, когда сам композитор обозначает в партитуре оба эти средства, крайне редки. Чаще всего авторские ремарки на этот счет либо вообще отсутствуют, либо касаются лишь темпа или динамики. Например, в коде хора В.И.Мурадели на слова А.И.Одоевского «Ответ на послание Пушкина» композитор поставил *крещендо*. Однако ощущения подлинной торжественности, величественности завершения-апофеоза дирижер может достичь, лишь подкрепив динамическое нарастание достаточно значительным *ритарданто*. Иначе финальные аккорды могут прозвучать легковесно, что исказит впечатление о масштабности сочинения.

Выразительные возможности ускорения, сочетающегося с ослаблением скорости (*аччелерандо* и *диминуэндо*), во многом зависят от контекста, в котором такое сочетание применяется. Иногда оно связано с переходом от моментов более ярких и значительных к менее ярким. В других случаях это сочетание связывается с пространственными ассоциациями (удаление, истаивание) или используется для передачи ощущения некоторой незавершенности.

Отмеченные выразительные и формообразующие возможности темпа следует учитывать в любом виде музыкального исполнительства. Кроме них дирижеру хора нужно иметь в виду некоторые особенности, связанные со спецификой хорового исполнительства. Так, например, при большом количественном составе хора можно взять более медленный темп, чем при камерном. В хорах с хорошо поставленными, яркими по тембру вокальными голосами нет необходимости ускорять темп. Там же, где нет вокальной основы, где голоса плоские, бледные, «безвibrатные», недостаток насыщенности звучания и певучести порой приходится восполнять более быстрым темпом. Вообще более выразительное пение допускает несколько замедленный темп, который был бы неприемлем при меньшей интенсивности исполнения. Кроме того, темп исполнения во многом зависит от специфики голоса, его характера, особенности атаки звука, подвижности и т.д. Например, темп исполнения мелодии басами может быть медленнее темпа исполнения того же отрывка высокими голосами. На темп могут повлиять и условия исполнения. В зале с большой реверберацией, то есть сохраняющем остаточное отраженное звучание после снятия звука, следует брать более медленные темпы во избежание наложений, которые могут возникнуть от возвращения запоздавших рассеянных волн. В помещении с хорошей акустикой небольшой хор, не отличающийся высоким качеством голосов, может взять более медленный темп, чем в помещении с плохими акустическими условиями. Обычно с увеличением размера зала его акустика улучшается. Поэтому чем больше зал, тем медленнее может быть взятый дирижером темп.

Коллективный характер хорового исполнительства определяет еще одно необходимое его условие — синхронность ансамблевого звучания, которая является результатом единого понимания и чувствования всеми участниками хора темпа и

ритмического пульса исполнения, их темповой памяти, ритмического слуха и, конечно, соответствующей техники. Бывает, что одна партия спешит, а другая замедляет, так как трудности для голосов неодинаковы. Иногда долгие ноты после коротких исполняются слишком скоро, потому что исполнитель «разошелся» и не в состоянии сдержать себя. Бывает и так, что певец (или хоровая группа) продолжает держать ноту во время паузы просто по инерции.

Все эти моменты дирижер хора должен учитывать. Несомненно, что знание определенных закономерностей выразительного воздействия темпа поможет ему найти нужную скорость и верный пульс музыки. Между тем следует еще раз подчеркнуть, что исполнительский темп — дело в высшей степени индивидуальное. Ясно лишь, что музыкально-исполнительская речь должна протекать в таком темпе, который с определенной выразительностью передает мысль композитора и характер музыкальных образов.

Найти надлежащую скорость движения — это лишь часть дела. Главное — почувствовать пульс музыки, соотношение длительностей звуков в движении, выразительную игру акцентов.

Если музыкант обладает слабым чувством ритма, развить это качество довольно сложно, хотя, в принципе, и возможно; нужно только придерживаться определенной системы.

На начальном этапе становления чувства ритма формируются навыки восприятия темпа, акцента и равномерной последовательности одинаковых длительностей. Подобно тому как пульс здорового человека, несмотря на возможные его ускорения и замедления, в основном бьется ровно, ритм музыкального исполнения также должен больше приближаться к метру. Простейший прием воспитания этого навыка — особое внимание к метрической точности исполнения, к восприятию и воспроизведению мерной пульсации равновеликих временных долей.

Следующей задачей является **развитие ощущения чередующихся пластических ударений (акцентов).** Известно, что музыкальное исполнение сопровождается более или менее явственной акцентировкой долей. Она может быть метрической и

ритмической. Метрическую акцентуацию определяет и организует каждая первая доля такта. Ритмическую акцентуацию обуславливают главным образом строение музыкальной речи, фразировка, логика мысли, выраженная в музыкальном и литературном тексте. На данном этапе ритмического воспитания внимание следует сосредоточить на метрической акцентуации, точнее, на выявлении чередующихся акцентируемых долей времени.

После того как ощущение акцента достаточно закрепилось в сознании участников хора, можно переходить к следующему этапу — **воспитанию у них чувства соотношения длительностей**. Ориентация в ритмических структурах, соизмерение и различение разных по продолжительности длительностей — навык, органически присущий всякому музыканту, — играет в хоровом исполнительстве, основанном на согласованном, синхронном «произнесении» мелодии всеми певцами, особую роль. Она (ориентация) создает у них базу для выработки ощущения смысловой единицы в ритмической организации музыки, для понимания ритмической фразы, периода как относительно завершенных элементов в целостном метроритмическом орнаменте произведения.

Итак, **чувство темпа, акцента и соотношения длительностей — вот три основных компонента, на которых нужно строить методику первоначального ритмического воспитания.**

Однако полноценная яркая интерпретация произведения возможна только при условии, если ритм является для исполнителя способом выражения эмоциональной, смысловой, содержательной сущности музыки.

Острота и четкость метроритма приобретают особенно яркую выразительность при наличии хорошо организованной скорости движения и определяемой этой скоростью ритмической пульсации. В этом случае возникает своего рода *сквозной ритм* — понятие, выражающее процесс целеустремленного внутреннего движения. В сквозной ритм исполнения в качестве равноправного элемента входят также и паузы. Пауза не только не останавливает движения, но является своеобразным

резцом, выявляющим рельефность музыкального рисунка, музыкальной архитектоники произведения.

Очень важно, чтобы в своем исполнительском поиске дирижер шел от внутренней направленности, устремленности метроритмического движения, от ритмической конфигурации музыкальной стопы (ямб, хорей и т.д.). Возникающее при этом ощущение и переживание экспрессивной сущности опорных и неопорных долей в музыке, дающих в слитности очертания метроритмического периода, создает предпосылки к умению исполнять музыку не по тактам, а по фразам. Это же ощущение, связанное с осознанием ритмодинамической логики фразы, ее внутренних тяготений, «устоев» и «неустоев», способствует соразмерности агогических колебаний, естественности рубато. Ведь, как мы уже отмечали, мастерство искусства рубато состоит прежде всего в ритмической гармонии, художественной сбалансированности ускорений и замедлений. А такая сбалансированность возможна только на основе постоянного ритма. Не случайно многие музыканты рекомендуют предварять рубато ритмически выровненным исполнением.

Вместе с тем чувство темпоритма и чувство ровности, мерности, музыкального движения — понятия отнюдь не идентичные. Живой исполнительский темпоритм никогда (или почти никогда) не совпадает с метрономической точностью временного отсчета. Одно лишь точное попадание в такт без ощущения внутренней пульсации говорит не о ритмичном, а метрономичном исполнении.

Дирижеру хора необходимо учитывать, что темпоритм исполнения хорового произведения связан не только с ритмом музыки, но и с ритмом поэтического текста. И хотя чаще всего ритм слова подчиняется ритму музыки, все же в некоторых случаях расположение в стихах словесных (орфоэпических) акцентов является исходным моментом для определения группировки долей внутри такта. Исполнительский ритм в хоре в большой мере связан с характером произношения текста, дикцией. Хорошая дикция в хоровом пении является не только средством раскрытия поэтической мысли, но и средством подчеркивания ритма. Бывает, правда, что преувеличенное внимание дирижера к дикции приводит к негативному

эффекту: пытаюсь особенно отчетливо выговаривать слова, певцы утяжеляют их и нарушают тем самым ритмическую остроту.

В заключение нужно сказать, что ощущение напряженности развития сквозного темпоритма, эмоционально-ритмического тока, степени ритмической свободы — индивидуальное свойство каждого музыканта. Любое подражание, отступление от индивидуальности здесь противопоказаны. Иначе избранный исполнителем темпоритм не произведет сколько-нибудь убедительного впечатления и будет восприниматься как инородный, неестественный.

Динамика

Важным средством художественной выразительности в хоровом исполнительстве является динамика. Основные объективные предпосылки выразительных возможностей динамики в музыке очевидны. Громкие звуки при прочих равных условиях больше возбуждают, раздражают слух, нежели тихие; извлечение громкого звука требует большего напряжения, большей затраты энергии. Поэтому усиление звука обычно связывается с нарастанием напряжения, а ослабление — с затуханием, успокоением. И если *пиано* применяется, например, для выражения спокойного, созерцательного настроения, состояния сдержанности, еще не развернувшегося развития, то *форте*, напротив, чаще сопровождает активное, наступательное движение, передает настроение радости, торжества, грандиозности, широты.

Другая предпосылка выразительности динамики, на которой основываются некоторые изобразительные эффекты в музыке, — ассоциация усиления с приближением источника звука и ослабления — с его удалением. Способность тихого звука настораживать человека, как вероятный признак опасности, сама специфика восприятия еле слышных звуков, требующая напряженного внимания, подводит к использованию тихой звучности для передачи затаенного, настороженного характера музыки.

Выразительные возможности громкостной динамики в музыке во многом обусловлены ее сходством с динамикой речи, чувств, действий человека. Например, резкие динамические сопоставления обычно ассоциируются с внезапной сменой со-

бытий, вторгающихся в спокойное повествование. Отсюда их частое использование при изложении контрастных музыкальных образов. Напротив, относительно устойчивый уровень громкости, отсутствие резких колебаний способствует созданию музыкального образа спокойного характера, единого по настроению, эмоциональному накалу.

Субъективная оценка громкости может зависеть от тембра, физических возможностей голоса (голосов, составляющих хоровую партию), взаимодействия сопоставляемых смежных нюансов, их продолжительности.

Даже слабый голос с характерной тембровой окраской может «прорезать» звучание мощного хора и восприниматься как очень громкий; звук, в котором преобладают высокие обертоны, кажется громче звука с преобладанием низких; восприятие пианиссимо после пиано совершенно иное, чем после фортте; при длительном фортте или форттиссимо сила их воздействия постепенно утрачивается, и даже негромкие звуки после продолжительного слушания тихих могут показаться громкими.

Из сказанного ясно, что **применяемые в музыкальной практике градации громкости относительны. Наиболее верны и определены суждения о громкости звука в границах трех качеств: тихо, умеренно, громко. Четких рубежей между ними нет, поэтому при исполнении музыки не играет особой роли точное соблюдение того или иного оттенка. Важнее относительные различия, не зависящие от силы голоса и мощности звучания хора. Такая относительность динамических обозначений дает исполнителям достаточный простор для проявления творческой инициативы.**

В хоровой практике немало случаев, когда дирижеру приходится пересматривать значение того или иного динамического указания, вводить дополнительные, не обозначенные автором оттенки, а иногда и отступать от указанных в тексте нюансов. Известно, что восприятие и воздействие громкости зависит от размеров и акустики зала, в котором происходит исполнение. В большом помещении, как правило (даже когда состав хора большой), фортте никогда не обладает полной мощностью. Поэтому здесь требуется относительно большая сила громкости. Например,

достижение форте в большом зале потребует звучности, приближающейся к *фортиссимо*. И напротив, в небольшом помещении иногда целесообразно уменьшить каждую из динамических градаций. Бывает, что хоровая партия выписана композитором в неудобном регистре (или слишком высоко — тогда она звучит напряженно, или слишком низко — тогда звучание тихое). В таких случаях для создания общего хорового ансамбля руководитель может уменьшить или увеличить громкость звучания. Порой дирижеру приходится менять указанный в нотах нюанс в связи со специфической тембровой окраской хоровой партии с тем, чтобы приглушить или смягчить ее яркость.

Поводом для корректировки могут быть и роль голоса в фактуре (тематическая или второстепенная, фоновая), и вытекающая отсюда необходимость выдвижения его на первый план или, напротив, максимального его вуалирования. Немаловажное значение имеет и учет руководителем количественного и качественного состава хора. Естественно, что при большом составе хорошее пиано будет достигнуто в том случае, если каждый певец будет выполнять этот нюанс возможно более тихо; в камерном же хоре достижение тихого звучания обычно не представляет большого труда. Что касается форте, то тут картина принципиально меняется: при малочисленном составе добиться полного его звучания довольно сложно. Поэтому опытные руководители хоров, не отличающихся мощью и богатством звучности, стараются использовать в качестве основного нюанса самые тонкие градации пиано с тем, чтобы даже *меццо-форте* производило впечатление форте или даже фортиссимо, требуемого композитором.

Вообще следует сказать, что в области звучания, относимой к форте, очень опасны преувеличение и чрезмерность. Хора это касается особенно, поскольку его участники, увы, весьма часто считают силу голоса главным достоинством вокалиста, а порой и бравируют ею, стараясь петь громче партнера по партии. Безусловно, мощное, сильное звучание обогащает динамическую палитру хора, но при этом звук не должен терять своей выразительности, красоты, благородства. Дирижеру хора следует постоянно напоминать певцам, что глубокое продолжительное пиано не меньше воздействует на аудиторию, чем мощное звучание. Кроме прочих своих

выразительных функций, оно концентрирует внимание слушателей, располагая их к тишине и сосредоточенности.

В хорах обычно участвуют певцы с различными вокальными данными. Часто у певцов отдельной хоровой партии не совпадают и диапазон силы звучания, и интенсивность звучания в разной тесситуре. В процессе работы выясняется, что на нюансе форте более слабые голоса пропадают под давлением бо лее мощных, недостаточно ясно прослушиваются отдельные хоровые партии, в результате чего в общем звучании утрачиваются важные элементы музыкальной ткани. Поэтому возникает необходимость в корректировке привычных представлений о громкости звука. Можно рассматривать громкость каждого голоса в отдельности и в ансамбле, громкость отдельной хоровой партии и хора в целом.

Уровень громкости голоса в ансамбле (в партии) определяется обычно динамическими возможностями среднего певца. Для остальных певцов его *форте* служит эталоном, по которому они соизмеряют силу своего голоса. Сила звука отдельной партии в общем ансамбле зависит от особенностей изложения, фактуры, регистра, тесситуры. Звучность ведущей партии должна быть интенсивнее, чем звучность хорового сопровождения; форте в более ярких регистрах должно соотносываться со звучанием в более тусклых; напряженная, высокая тесситура делает звучание более громким по сравнению с таковым в удобной, средней тесситуре; при прозрачной, легкой фактуре форте будет иным, нежели при плотной, массивной. Кроме того, эталон форте или пиано при совместном исполнении зависит от специфики высоких и низких мужских и женских голосов, от мастерства самих исполнителей. Например, *пианиссимо* в верхних регистрах легко исполняется тенорами, а от басов требует немалого искусства. Поэтому в отдельных случаях в целях достижения общего равновесия динамического ансамбля этот нюанс может быть выполнен несколько громче идеального, что, конечно, не должно приводить к грубости звучания. **Хотя некоторые композиторы и ставят уточненные указания, но, как правило, дирижер сам корректирует нюансировку для достижения требуемого баланса звучности.** Распространенный недостаток — перегрузка звучности второго плана, связанная с потерей звуковой перспективы, то есть со-

отношения между ведущим и аккомпанирующими голосами, между главным тематическим материалом и фоном. Иногда дирижеры пытаются восстановить это соотношение посредством увеличения громкости тематического голоса. Однако этот прием, на первый взгляд абсолютно логичный и естественный, далеко не всегда дает нужный эффект. Гораздо лучше выделить первый план не с помощью подчеркнутого его усиления, а уменьшением звучности элементов второго плана. Такой прием, несомненно более тонкий, особенно целесообразен в лирических, неброских, тихих произведениях, где и тематический голос должен звучать пиано (примеры тому — «Зимняя дорога», «Березе», «Жаворонок» В.Я. Шебалина; «Теплится зорька», «Альпы» П.Г. Чеснокова; «Соловушка» П.И. Чайковского; «Элегия», «На старом кургане» Вик. Калинникова и др.).

Работая над ансамблевой динамикой, дирижер должен учитывать и то обстоятельство, что общая звучность хора и звучность хоровой партии зависят от количества одновременно звучащих голосов и могут изменяться в ту или иную сторону в результате простого подключения или выключения партий и хоровых певцов. Именно этим часто объясняются динамические неровности, когда после трех- или четырехголосого аккорда голоса сливаются в унисон. То же самое происходит, когда после унисона партия расслаивается (*divizi*) с соответствующим убыванием количества поющих в каждом голосе.

Можно сохранять одинаковую силу звучности, а также постепенно увеличивать или уменьшать громкость. Однако сохранить звук неизменным с начала и до конца фразы, такта и даже одной долгой ноты едва ли возможно. Это связано с тем, что после возникновения звук либо мало-помалу ослабевает, либо, напротив, усиливается.

Выдерживание постоянной силы звука вряд ли целесообразно и по соображениям художественности произведения. Ведь динамические нюансы — это не рассудочное измерение силы звучности, а живое дыхание музыкальной речи, помогающее передать тончайшие оттенки человеческих переживаний. Число таких оттенков беспредельно, как беспредельно богатство и разнообразие динамических нюансов. По сути дела всякое музыкальное исполнение представляет собой цепь контрастных

сопоставлений, нарастаний и затуханий звучности, регламентируемых характером сочинения, его формой, структурой, фразировкой, жанром, стилем, а также такими выразительными и содержательными элементами его языка, как направленность мелодии, метроритм, гармония, фактура.

Известно, например, что **относительно устойчивый уровень громкости может способствовать объединению формы, а резкие смены громкости — ее членению. Распространенным приемом исполнительской нюансировки является динамическое противопоставление повторяющихся мотивов, фраз, предложений (первый раз громче, второй — тише, или наоборот).**

Большое значение имеет динамика в песнях куплетного строения. Изменение нюанса в различных куплетах вносит контраст и разнообразие в повторяющийся музыкальный материал, оживляет форму. Постепенное усиление звука от первого куплета к последнему или сочетание плавного длительного усиления с плавным затуханием служат средством единства куплетной формы.

Качество динамики, характер звучности в большой мере определяют жанр и стиль произведения. Форте в сочинениях ораториально-кантатного жанра будет отличаться от форте в хоровой миниатюре; форте в народной песне — от форте в мадригале эпохи Возрождения; форте в лирическом произведении должно звучать иначе, чем в героическом.

Исполнительская нюансировка часто связывается с направленностью мелодии. Один из распространенных приемов — увеличение силы звука при движении мелодии вверх и уменьшение — при движении вниз. Выразительность этого приема обусловлена восприятием восходящего движения и восходящей динамики как нарастания экспрессии, эмоционального подъема, а убывания динамики и нисходящего движения — как эмоционального спада. Однако такая ассоциация правомерна далеко не всегда. Не менее часто движение мелодии вниз может сопровождаться крещендо, а движение вверх — диминуэндо, ассоциируясь в первом случае с увеличением массивности, тяжести, а во втором — с облегчением, истончением.

Дирижеры-практики, видимо, не раз убеждались в зависимости динамики от темпа, а темпа от динамики. Чем громче звук, тем он тяжелее и, следовательно, тем сложнее управлять им в быстром темпе. Поэтому в произведениях, в которых наряду с легкостью, изяществом, грацией композитор требует исполнения форте или даже фортиссимо, иногда следует несколько поступиться силой звучности для достижения нужного характера музыки.

Существует определенная взаимосвязь между длительностью звука и громкостью. Многие исполнители и педагоги отмечают, что долгий звук должен исполняться громче, нежели более короткий (половинная длительность исполняется громче, чем четверть; четверть — громче, чем восьмая; восьмая — громче, чем шестнадцатая и т.д.). «Очень важный момент, — писал в этой связи А.Б. Гольденвейзер, — соотношение силы звука и длительности. Если я буду играть, скажем, *forte*, без *crescendo* и *diminuendo*, с одинаковой силой мелодическую линию, которая идет четвертями, а потом на какую-то четверть сыграю четыре шестнадцатые, то у слушателя создается впечатление, что я заиграл громче, так как в одну и ту же единицу времени он воспримет не один, а четыре звука. Конечно, это нельзя понимать арифметически, то есть что мы должны сыграть эти четыре звука ровно в четыре раза тише, чем предыдущие четверти, но, во всяком случае, если мы не хотим, чтобы эти шестнадцатые прозвучали значительно громче, чем остальное, мы должны сыграть каждую из них легче»⁸⁰. В тех случаях, когда долгая нота следует после некоторых коротких, некоторые исполнители рекомендуют сделать небольшое *кре-щендо*, придав ей тем самым необходимую громкость.

В принципе постепенное убывание или увеличение силы звука во время исполнения какой-либо выдержанной ноты или аккорда воспринимается гораздо более естественно, чем фиксация и сохранение неизменного уровня громкости. В то время как динамические изменения придают звуку жизненность и человечность, одухотворенность, долгая фиксация постоянной

⁸⁰ Гольденвейзер А.Б. Об исполнительстве // Вопросы фортепианного исполнительства. — Вып. 1. — М., 1965. — С.

громкости чаще всего создает ощущение жесткости, статичности, механистичности. В качестве одного из полезных и простых приемов выработки равномерности усилений и затуханий звучности можно рекомендовать дробление выдержанной ноты на более короткие временные единицы с соответствующим пропорциональным и последовательным увеличением или уменьшением силы звука на каждой из них.

Сильным средством выразительности, особенно важным для отображения процесса развития, является *длительное* крещендо и диминуэндо. Правда, по-настоящему убедительное впечатление оба нюанса производят только в том случае, если они выполняются постепенно и равномерно. Для того чтобы нарастание и спад звучности осуществлялись с большей последовательностью, рекомендуется начинать крещендо несколько слабее основного нюанса, а диминуэндо — несколько громче. В противоположном случае крещендо сразу же перейдет в форте или фортиссимо, а диминуэндо — в пиано или пианиссимо, что значительно обеднит динамическую палитру. В этом плане полезно чаще напоминать участникам хора своеобразное правило, которого придерживались многие поколения исполнителей: «Крещендо означает пиано, диминуэндо означает форте» — то есть опору для впечатляющего длительного крещендо нужно искать в глубоком пиано, а для столь же длительного диминуэндо — в насыщенном и полном форте. Мастерство исполнителей проявляется здесь прежде всего в умении сдерживать себя возможно дольше, пока хватает сил. Дирижерам хора при выполнении крещендо и диминуэндо можно порекомендовать условно расчленив мелодическую линию на ряд мотивов, каждый из которых следует исполнять несколько тише или громче предыдущего.

Сила звука может зависеть и от ритмического рисунка: чем энергичнее ритм, тем с большей активностью он должен исполняться. Синкопа, спетая слабее, чем звук, появляющийся до нее, после нее и одновременно с ней, но в другом голосе, перестает быть синкопой, т.е. теряет ритмическую и динамическую свою характеристику.

Наконец, исполнительская нюансировка в значительной степени связана с гармоническим движением, с чередованием музыкальной устойчивости, с

функциональной ролью аккордов в ладу. Например, если после диссонирующего аккорда следует разрешение, то его нужно исполнять тише, чем аккорд.

Динамика ансамбля и хоровая динамика всегда шире и богаче динамики сольного исполнения. Возможности различных динамических комбинаций здесь практически беспредельны, и достигаются они посредством различной градуировки нюансов, их напряженности, внезапности или постепенности их изменения. Если для пластичного, равномерного, художественно убедительного воспроизведения крещендо и диминуэндо дирижер, зная, откуда и куда идет звуковое нарастание или затухание, точно рассчитывает прогрессию роста и убывания звучности (это относится к случаям длительного крещендо и диминуэндо), то при переходе от одной градации звучания к другой на протяжении короткого временного отрезка, например от форте к пиано, он должен ориентироваться только на свой художественный вкус и чувство меры.

Остановимся на моментах использования внезапной перемены нюансов. Главная сложность здесь состоит в том, чтобы донести до слушателя звуковые контрасты без какого-либо их смягчения. В хоровом исполнении это требует немалого искусства. Как правило, певцы не могут сразу перестроиться с одного нюанса на другой и сохраняют какое-то время пре-жнюю силу звучности. Связано это главным образом со спецификой певческого механизма дыхания, допускающего некоторую инерцию. Поэтому в целях достижения большей отчетливости динамического контраста перед сменой нюанса можно ввести цезуру (короткое дыхание), которая поможет избежать поглощения последующего нюанса предыдущим звучанием.

Выполнение динамических оттенков в хоровом исполнении имеет и ряд других особенностей, обусловленных спецификой пения вообще и хорового в частности. Например, **изменение громкости голоса происходит в основном в результате модуляций подсвязочного давления воздушного столба, меняющих колебания голосовых связок: чем больше давление воздуха, тем больше сила звука.** Поэтому дирижеру нужно обратить особое внимание на выработку у певцов правильного дыхания, являющегося в пении главным регулятором громкости.

Другая важная особенность певческого голоса — **увеличение или уменьшение его силы в зависимости от высоты тона.** Плавное увеличение и уменьшение силы звука, естественное для мастеров пения, требует от певцов хора большого чувства меры и значительной тренированности дыхания. Далеко не всем удастся выровнять громкость звучания своего голоса по всему диапазону. Особенно распространенным недостатком является форсировка звука на верхних тонах. Для устранения ее используется прием ослабления звучности высоких нот, так называемое *филирование*. Этот прием находит широкое применение в хоровой практике, где каждый певец в силу условий, специфических для ансамбля, ограничен в проявлении своих голосовых данных: он должен владеть голосом, давая лишь столько, сколько требуется для создания звучности хоровой партии. Динамика этой звучности устанавливается и регулируется дирижером в соответствии с характером исполняемого произведения и замыслом интерпретации.

Еще один специфический момент, который необходимо учитывать дирижеру, — неодинаковая сила гласных у неопытного певца. Наиболее сильными являются гласные *a, e, o*, в то время как *и, ы, у* звучат значительно слабее. Над преодолением этой динамической неровности звучания гласных нужно работать постоянно. В противном случае вокальная линия исполняемого произведения будет полна динамических «ухабов», препятствующих естественному и плавному течению музыкальной мысли.

Динамический диапазон хора зависит, как уже говорилось, от широты динамического диапазона каждого певца. Практика показывает, что у неопытных певцов разница в силе голоса между форте и пиано очень невелика. Чаще всего они исполняют все на одном динамическом уровне — примерно в нюансе меццо-форте. Такие певцы напоминают художника, пользующегося одной или двумя красками. Ясно, что от этого страдает выразительность пения, не говоря уже о постоянном голосовом напряжении. Поэтому дирижеру следует обратить внимание на формирование у хоровых певцов навыков пения пиано и пианиссимо, тогда границы их динамического диапазона значительно расширятся.

Выразительную роль пиано в исполнительском искусстве описал в свое время Р. Роллан в романе «Очарованная душа»: «Как всякий умелый оратор, Бриссо далеко не сразу показывает всю силу своего искусства. Он настраивает инструмент. И говорит спокойно, просто, *sotto voce*. Он знает, что для подлинного виртуоза одно из средств успокоить бурлящий зал — это играть *piano*. Иной раз артист сразу выступает во всем блеске своего мастерства и начинает с мощных аккордов, но подниматься ему уже некуда, и внимание публики рассеивается: непрерывный блеск утомляет ее»⁸¹. Настоящие мастера пения хорошо понимали эту особенность динамики. Ф.И. Шаляпин, например, за весь спектакль брал две-три предельно сильные ноты, но эффект их был поразителен.

Широта динамического диапазона хора и каждого певца в отдельности зависит от качества вокальной техники и в первую очередь от навыка владения дыханием. Напомним в этой связи распространенную в хоровой практике ошибку, когда певцы сразу после взятия дыхания начинают петь громко. Объясняется это тем, что певцы непроизвольно стремятся широко и свободно израсходовать запас воздуха, которым располагают. Дирижеру нужно постоянно предостерегать участников хора от такой привычки, губительно действующей на фразировку, на направление музыкальной линии. Необходимо следить за тем, чтобы после взятия дыхания звук не был громче предыдущего (разумеется, если смена нюанса не обозначена в нотах). В остальных случаях главным правилом должно быть следующее: начав петь, всегда пой тише того тона, который может быть в кульминации, это поможет сделать голос более послушным, что, естественно, скажется на гибкости и подвижности хора в целом.

С дыханием связана и другая распространенная ошибка — непременно усиление звука в конце фразы, сопровождающее момент дирижерского снятия. Такое усиление связано с рефлекторным выбросом дыхания, активизацией работы диафрагмы, и с точки зрения вокальной технологии это вполне понятно. Однако столь энергичное окончание уместно далеко не всегда. Музыкальная фраза часто заканчивается по-разному: звук может замирать, истаявать (прием филирования),

⁸¹ Роллан Р. Очарованная душа. — М., 1982. — С. 744.

может пресекаться с помощью мгновенной остановки дыхания и использования твердых согласных, фиксирующих точку обрыва.

Мы уже говорили, что восприятие громкости голоса зависит от его яркости, звонкости, способности «лететь» вдаль, поэтому развитие этих качеств должно непременно включать работу над тембром.

Тембр

Воздействие тембра на слушателя, как и воздействие динамики, непосредственно и сильно. Тембр может успокаивать, утомлять, раздражать, восприниматься как теплый или холодный, ласковый или суровый, звонкий или скрипучий. Уже это само по себе свидетельствует о том, что тембр является категорией в основном качественной, а не количественной, что дает исполнителю большой простор для проявления творческой инициативы.

В хоровой практике под тембром чаще всего понимают определенную окраску голосов хоровых партий и всего хора, какое-то постоянное качество звука, певческую манеру. В этом смысле обычно говорят о большей или меньшей яркости, либо о тусклости (приглушенности) звучания того или иного хора, о более прикрытой или более открытой манере пения. Действительно, если сравнить даже профессиональные хоры академического направления (то есть коллективы, для которых характерен прикрытый, округлый звук), нетрудно убедиться, что каждый из них отличается своей, особой манерой пения, или тембровой окраской. В то же время в пределах основной тембровой зоны имеется множество градаций, зависящих от характера, жанра, стиля исполняемых произведений. Например, исполнение классических хоровых партитур старых мастеров требует большей прикрытости, округлости звука, чем, скажем, исполнение шуточных русских народных песен, которое допускает его максимальную открытость на грани с народной манерой звучания.

Существуют и более тонкие модификации тембра в зависимости от содержания, настроения поэтического и музыкального текста и в конечном счете от чувства, которое требуется выразить. Эту взаимосвязь чувства и окраски голоса хорошо понимали выдающиеся певцы прошлого, создавшие целые системы применения тембров. Они

правильно указывали, например, что звуками открытыми, яркими выражаются и в пении, и в речи радость, гордость, ярость, злость; что, напротив, звуки приглушенные служат для выражения боязни, робости, затаенности; что сдержанные чувства обязательно требуют некоторого прикрытия голоса, а максимально закрытый, глухой голос применяется для выражения ужаса, таинственности и др.

В данном исполнительском аспекте тембр интересует нас именно как качество, которое является результатом сознательного выбора поющего, а не как хроническое свойство голоса певца. Можно привести немало примеров, когда певцы, не обладающие особой красотой голоса, становятся мастерами выразительного пения, и, наоборот, певцы с очень красивыми голосами часто раздражают и отталкивают несоответствием тембра голоса характеру музыки. «Хотя красивый голос — один из драгоценнейших даров природы, — писал по этому поводу С.М. Волконский, — но и он может превратиться в орудие, препятствующее выразительности: прелесть голоса может стать назойливой, когда актер на ней начинает "играть" в ущерб смыслу речи, и наоборот, скверный голос может заставить забыть себя, когда соблюдены все условия разумной и прочувствованной речи. Красота голоса есть только украшение речи, но не сущность, и нет ничего хуже на сцене, как красивый голос, который надоел, — это как красивое, но глупое лицо»⁸².

Эти слова в адрес драматических актеров вполне применимы и к певцам, в том числе и к хоровым, поскольку в хоровом исполнительстве, в силу его коллективной специфики, красота и громкость звучания каждого отдельного голоса должны гибко приспособиться к общему ансамблю. Коллективный характер хорового исполнительства определяет то особое значение, которое имеет здесь выработка единой манеры формирования звука, единого тембрового колорита звучания.

Под единой манерой формирования звука подразумевается правильное звукообразование с одинаковой степенью округленности гласных, достижение которой представляет даже в сольном пении, не говоря уже о хоре, весьма сложную

⁸² Волконский СМ. Выразительное слово. — СПб., 1013. —С. 88—89.

задачу, поскольку разнообразие гласных само по себе предрасполагает к известной звуковой пестроте. Так, при пении гласного *a* рот широко открыт; при пении гласных *o*, *e*, *y*, *ю* рот сужен; на гласных *e*, *и*, *ы* он расширен в поперечном направлении, губы несколько растянуты. Наибольший объем полость рта имеет при звуке *a*, меньший — при звуках *o*, *y*, *e*; самый маленький — при звуке *и*. А поскольку от перемены формы рта зависит изменение точки упора звуковых волн в твердое небо — важнейшего фактора, влияющего на формирование тембра, можно представить, сколько сил и мастерства нужно приложить хормейстеру, чтобы добиться единообразия тембровой окраски у каждого певца и хора в целом.

Известно, что, если направить звуковые волны в твердое небо вперед, звук станет более открытым, приобретет более светлую окраску; если же звуковые волны направить в твердое небо назад, звук делается закрытым, глухим. При промежуточных точках упора звуковых волн формируются разнообразные промежуточные тембры. Известно также, что, если открыть рот больше в вертикальном направлении, звук получится закрытым, а если в горизонтальном направлении, звук станет открытым. В связи с этим **задача по выравниванию звучания сводится к максимальному сближению гласных по способу их формирования.** Один из путей достижения этого — формирование открытых гласных *a/я*, *э/е*, *и/ы* по образцу прикрытых, чему помогут мысленные представления об эталоне округлого звучания. Например, исполняя звук *a*, следует представлять себе *o*; при звуке *и* представлять *ю*; при звуке *e* представлять *ë* и т.д. Такая постоянная мысленная поправка в исполнении открытых гласных на манер звучания прикрытых дает эффект единой окрашенности исполняемых гласных.

Для удержания одной позиции на различных гласных полезно петь их последовательно, начиная с наиболее красиво звучащего, постепенно приравнивая к нему другие. При этом нужно стремиться, чтобы основной тембр, установленный, для звука *a*, не был утерян при пении последующих гласных. Единому формированию различных гласных помогает присоединение к каждому из них одного и того же согласного» (*ли-ле-ля-ле-лю*, *ми-мо-ма* и т.д.). В зависимости от того, требуется ли «высветлить» тембр или сделать его более прикрытым и

приглушенным, нужно выбрать в качестве условного эталона более «светлый» или «темный» гласный звук. Если нужно округлить звук, полезно петь последовательность *лю-ле-ля-ле-ли*; если же осветлить — *ли-ле-ля-лѐ-лю*. Однако, приближая гласные друг к другу, важно соблюдать меру, чтобы не исказилась индивидуальная характеристика каждого из них.

Не меньшее значение, чем достижение единообразия звучания гласных по горизонтали, имеет выравнивание их по вертикали. Известно, что голос имеет регистровое строение, то есть звучит на разных участках диапазона по-разному. Если предложить необученному певцу спеть снизу доверху весь звукоряд, имеющийся в его диапазоне, то, подходя к звукам определенной высоты, он почувствует некоторое неудобство, неуверенность, после чего голос вновь легко пойдет вверх, но имея уже иную окраску и характер, поскольку звучит в другом регистре. Переход из одного регистра в другой, исполнение так называемых переходных звуков без изменения тембра представляет собой задачу исключительно сложную и требует от хормейстера постоянной работы. Одним из наиболее эффективных приемов перестройки на другой регистр является округление верхних звуков, помогающее формированию переходных звуков.

Для выработки того или иного тембра большое значение имеют согласные. Уже сами названия их — шипящие, твердые и мягкие, звонкие и глухие — говорят о звуковых особенностях. Согласные могут передавать рокот, свист, шипение, мягкость и твердость, силу и слабость, крепость и вялость. От произношения согласного звука зависит окраска последующе-го гласного, окраска всего слова. Ф.И. Шаляпин, например, считал, что звук во фразе «Сатана там правит бал!» должен «свистеть, как сатана». Именно эта деталь в исполнении великого певца придавала фразе зловещий, сатанинский оттенок.

В работе с хором над произношением согласных также необходимо исходить из характера сочинения и его конкретных образов. В произведениях героического характера согласные должны звучать сильнее и более подчеркнuto, чем в произведениях лирических, где они произносятся мягче. Юмор, как и героика, требует четких, иногда даже гротескно подчеркнутых согласных.

Большое влияние на качество тембра хоровой партии, как и отдельного певца, оказывает наличие в голосе *вibrato* — небольших периодических изменений, колебаний звука по высоте, силе и «спектральному» составу. Пульсации *вibrato* делают голос живым и одухотворенным, в то время как полное их отсутствие вызывает впечатление прямого, тупого и невыразительного звука. С точки зрения исполнительской практики особенно важно то обстоятельство, что, воспринимаясь как тембровая особенность звука, *вibrato* придает голосу определенную эмоциональную окраску, выражая степень внутреннего переживания.

По своему характеру *вibrato* певцов довольно разнообразно. При слишком большой скорости *вibrato* в голосе появляется тремоляция, при слишком малой частоте колебаний и плохой их ритмичности возникает впечатление неустойчивой интонации, «качания» звука. Следует отметить, что эталон нормального *вibrato* у разных дирижеров различен, что связано не только с их творческой индивидуальностью, но и с традициями хорового искусства данной местности. Например, *вibrato*, которое московские дирижеры рассматривают как нормальное, дирижеры Латвии расценивают как чрезмерное, а то, что латвийские дирижеры определяют как пение с нормальным *вibrato*, московские дирижеры считают пением без *вibrato*. Не отдавая предпочтения какому-либо одному типу *вibrato*, отметим, что певцы хора в целях наиболее полного раскрытия художественного образа произведений должны овладеть различными приемами *вibrato*, не переходящими в тремоляцию или «качание», поскольку тип *вibrato*, подходящий для произведений одного стиля, может не подходить для других.

Коллективный принцип исполнительского процесса в хоровом пении предъявляет к певцам особые требования. Здесь каждый должен поступиться своей индивидуальной манерой формирования тембра и при помощи «затемнения» или «осветления», округления или открытости звука найти такие градации, которые обеспечат максимальное единство и слитность партии.

Существенное значение для достижения общности формирования тембра имеет, как уже отмечалось, психологическое единомыслие певцов. Часто причиной

дефектов ансамбля служит отсутствие единого понимания образа и звукового колорита, требуемого для его воплощения.

Единомыслие, одиночувствование певцов в ансамблевом исполнении способствует выработке у них соответствующей тому или иному переживанию мимики, что самым непосредственным образом влияет на тембр.

Влияние мимики на формирование разнообразных оттенков тембра отмечал выдающийся русский педагог школы вокала И.П. Прянишников. Он обращал внимание молодого певца, например, на такую деталь, как форма рта: «Стоит придать, — писал он, — рту форму, принимаемую им, например, при смехе, звук сейчас же примет веселый, светлый характер; стоит опустить углы рта, придать ему плаксивое выражение, такое же выражение примет и голос; при выражении лицом ярости, со сдвинутыми бровями, раздутыми ноздрями и оскаленными зубами, голос делается резким, злым. Этим объясняется, почему у певца, способного увлекаться при исполнении, чувствующего исполняемое им, голос сам принимает оттенки, требуемые смыслом текста, — у такого певца обыкновенно и черты лица сами принимают выражение испытываемого чувства, а вместе с выражением лица, особенно с выражением рта, получается и требуемый тембр⁸³.

Наряду с изобразительными и выразительными возможностями тембр может оказывать известное влияние и на формообразование. Например, сохранение одного и того же тембра на протяжении звучания какого-либо отрывка служит фактором, способствующим его целостности и отличию от прочего материала. Поэтому хормейстер, желая ярче, контрастнее оттенить какой-либо раздел произведения, должен найти для него новую тембровую краску. Представим себе, что запев песни идет в миноре, а припев — в мажоре. В таком случае следует, исходя из более светлого характера припева, высветлить в нем тембр.

Существует также определенная взаимосвязь тембра и интонации. Дирижер не достигнет чистого хорового строя, если будет думать только о высоте звуков, не увязывая работу над интонацией с тембром. Интонация, как способ воплощения

⁸³ *Прянишников И.П.* Советы обучающемуся пению. — М., 1958. - С. 62.

художественного образа, всегда сопровождается определенной тембровой окраской голоса. Формирование тембровых качеств голоса очень важно, поскольку это связано и с особенностями слухового восприятия. Если голос певца звучит слишком глубоко, без достаточной тембровой яркости, создается впечатление нечистой интонации. И наоборот, светлый тембровый оттенок почти всегда ассоциируется с чистой, высокой интонацией. Поэтому когда дирижер ищет в звучании хора нужную музыкальную интонацию, он одновременно должен думать и о соответствующем тембре.

Двойная связь — акустическая и художественная — наблюдается между тембром хора и динамикой. Установлено, что от силы звука меняется его обертоновый состав, а тем самым и тембровые качества. При усилении звука увеличивается количество субъективных гармоник и комбинационных тонов. Это акустическое явление в некоторой степени определяет и формирование основного тембра хора, и выбор динамического нюанса, более для него подходящего.

Практика показывает, что воздействие силы звука на тембр хора в значительной степени зависит от опытности певцов. Если они в достаточной мере владеют вокально-хоровой техникой, то динамика не оказывает существенного влияния на формирование основного тембра, во всяком случае изменения нюансов не вызывают особых трудностей в темброобразовании. Обычно в достаточно подвинутом, опытном хоре форте звучит ярко, сочно, но мягко, пиано же звучит тепло, нежно, но чисто и светло. В начинающем хоре форте часто характеризуется остротой, крикливостью, форсированием звука, а пиано — сиплостью и лишено как интонационной, так и тембровой чистоты.

Руководителям хоров следует иметь в виду, что у неопытных хоровых певцов слуховое восприятие недостаточно развито. При большой силе звука образовавшиеся субъективные обертоны создают у них ложное представление о тембре звука. При пиано слуховое восприятие значительно улучшается, и вообще умеренная сила звука способствует более успешному формированию основного тембра хора. На начальном этапе следует придерживаться умеренной силы звука (*меццо-пиано, мезцо-форте*). В этом случае певцы поют без излишнего физического

напряжения, которое возникает при пении форте или фортиссимо, и вместе с тем не теряют опоры звука, что часто сопровождает исполнение пиано и пианиссимо. Из этого, однако, не следует, что при формировании основного тембра хора можно ограничиться только нюансами меццо-пиано и меццо-форте. Одновременно с развитием вокально-технических навыков певцов следует расширять и динамическую шкалу, достигая полного, широкого и свободного форте и нежного, теплого, чистого пиано.

Формирование основного тембра хора зависит также от темпа. Практика показывает, что упражнения в подвижном темпе не дают желаемых результатов, поскольку при этом значительно ухудшается самоконтроль певцов и слуховой контроль дирижера. *В умеренном и медленном темпе тембровый слух участников хора развивается более успешно, а дирижеру легче контролировать и исправлять некоторые неточности.* Тембровая перестройка требует от исполнителя изрядней вокальной техники, поэтому не следует прибегать к частой смене тембров на слишком коротком временном участке, дабы певец успевал перестроиться на новый характер звука. Кроме того, необходимо учитывать и тот факт, что новый тембровый колорит будет по-настоящему воспринят слушателями лишь при достаточно длительном звучании и относительно медленном темпе.

В формировании хорового тембра исключительно велика роль показа, который дирижер осуществляет как при помощи голоса, так и посредством жеста. Поскольку характерной чертой участников хора (особенно в самодеятельных коллективах) является стремление (часто неосознанное) подражать манере пения руководителя, *голос дирижера часто становится своеобразным эталоном, по которому певцы «настраивают» свой тембр.* В связи с этим понятно влияние, которое может оказывать на основной тембр хора хорошо развитый певческий голос дирижера (назовем его условно хормейстерским), под которым обычно подразумевают не сильный, но чистый и приятный голос с ярко выраженным тембром, легко ансамблирующий с другими, широкий по диапазону, достаточно ровно звучащий во всех регистрах и, что особенно важно, гибкий в тембровом отношении. Влияние певческого голоса дирижера на тембровые качества хорового звука проявляется при показе хору фор-

мирования вокального звука, интонирования определенной фразы, слова и т.п. Если дирижер лишен хорошего голоса, его влияние на тембр хора может оказаться отрицательным. Не спасает положение и использование фортепиано. Инструментальный звук — далеко не идеальный образец для формирования вокального и хорового тембра. Использование инструмента в качестве эталона звучания приводит к тому, что тембр хора становится сухим, невыразительным и лишается лучших качеств, свойственных вокальному звуку.

Значение певческого голоса дирижера заключено еще и в силе воздействия его как живого примера. В нем певцы слышат реальное воплощение требований, поставленных дирижером перед хором. Эффект дирижерского показа голосом станет еще большим, если хормейстер, продемонстрировав определенный тембровый нюанс, укажет, что его можно достичь с помощью такого-то дыхания, такой-то атаки звука, мимики, артикуляции и т.д. Разумеется, для этого хормейстеру необходимо хорошее знание особенностей природы певческого звука и особенностей хорового вокала в частности.

Другое чрезвычайно важное средство воздействия на тембр хора — дирижерский жест. **Жест опытного дирижера всегда вызывает в звучании хора соответствующий тембро-интонационный нюанс.** Яркий пример тому — заметное, а иногда и принципиальное изменение звучания хора в случае, когда им руководят разные дирижеры. Однако руки дирижера — это только часть (хотя и очень важная) дирижерского аппарата. Каким бы ясным, целенаправленным и красивым ни был жест, он утрачивает свою действенность, не подкрепляемый мимикой и выразительностью взгляда. **Художественно осмысленная мимика дирижера вызывает соответствующее выражение на лицах участников хора, что, в свою очередь, оказывает большое влияние на формирование тембра хоровой звучности.**

В этой связи очень полезны темброинтонационные упражнения, суть которых — в пропевании одного и того же фрагмента сочинения с сознательным изменением тембра. В зависимости от поставленной перед хором задачи этот фрагмент может прозвучать нежно, ласково, светло, сурово, мужественно, драматично. Здесь большую

роль играет как дирижерский показ, так и умение объяснить хору нужный характер звучности.

В заключение обратим внимание на то, что в хоре интересные тембровые краски можно извлечь, выявив особенности звучания одной из хоровых партий. Например, если выделяется басовая партия, то при постепенном уменьшении яркости верхних голосов можно создать впечатление полного, объемного и фундаментального хорового звучания. Если же выделить сопрановую партию (аналогично прикрывая остальные голоса), возникает впечатление легкого, прозрачного звучания.

Артикуляция

В науке о языке под термином «артикуляция» подразумевается степень ясности, расчлененности слогов при выговаривании слова. Под артикуляцией в музыке следует понимать способ «произношения» мелодии с той или иной степенью расчлененности или связанности составляющих ее тонов. Этот способ конкретно реализуется в *штрихах* — приемах извлечения и ведения звука. Артикуляция является весьма важным и сильным средством музыкальной выразительности, выступающим в одном ряду с такими средствами, как мелодия, гармония, ритм, фактура, темп, динамика, тембр. Чтобы осознать значение артикуляции, достаточно, например, в произведении острого, отрывистого характера, при неизменности его мелодии, ритма, гармонии, фактуры, изменить лишь штрих, слигивая между собой звуки или аккорды. Понятно, что в этом случае характер сочинения исказится до неузнаваемости.

Вокальная и хоровая музыка заимствовала термин «штрих» из области инструментального, и в частности смычкового, исполнительства, в котором используются в основном такие приемы звуковедения, как *легато* и *стаккато*. Перенесенные в вокально-хоровое исполнительство, они указывают на необходимость максимального приближения приемов вокального звуковедения к оркестровым приемам.

Шкала степеней слитности и расчлененности, простирающаяся от *легатиссимо* (максимальной слитности звуков) до *стаккатиссимо* (максимальной краткости их),

обычно условно разделяется на три отмеченных выше зоны — слитность звуков (*legato*), их расчлененность (*non legato*) и краткость (*staccato*), каждая из которых включает целый ряд градаций.

Функции артикуляции многообразны и тесно связаны с ритмическими, динамическими, тембровыми и некоторыми другими музыкально-выразительными средствами, а также с общим характером музыкального произведения. Непосредственная связь артикуляции с ритмикой понятна, ведь всегда артикулируется нечто, имеющее ритмическую жизнь. Длительность звучащей части, продолжительность расчленяющей звуковую ткань паузы в такой же степени относятся к ритму, как и к артикуляции.

Не менее тесной является связь артикуляции и динамики. Например, увеличение звучащей части обозначенных в нотах длительностей и связанное с этим сокращение размера цезур между звуками приводит к увеличению количества звучания в единицу времени, и наоборот — уменьшение звучащей части длительностей, увеличение цезур вызывает ощущение уменьшения количества звучания, что может восприниматься как усиление или ослабление звучности и создавать впечатление *крецендо* или *диминуэндо*.

Существует и другая связь артикуляции и динамики. Часто соединение или расчленение звуков требует специфического штриха, который оказывает непосредственное влияние на характер динамики. Так, момент вступления со свойственной ему атакой звука создает ощущение артикуляционного подчеркивания. Звук, вступающий после цезуры, также может восприниматься в контрасте с предшествующим ему молчанием как акцентированный.

Штрих самым непосредственным образом связан с темпом. Во-первых, артикуляция технически осуществима лишь в определенном темпе. Во-вторых, своим характером штрих обосновывает этот темп, поскольку вне соответствующего ему артикулирования темп оказывается лишенным своего обоснования. Поэтому поиск нужного темпа, понимаемого абстрактно как некая «правильная» скорость вне связи с определенным произношением, часто бывает безрезультатным.

Для нахождения верного артикуляционного приема, нужного штриха весьма важно то обстоятельство, что каждый музыкальный инструмент и каждый тип певческого голоса имеет свою, характерную для него манеру артикулирования. Воспроизводя эту манеру, мы можем вызвать в воображении слушателя то или иное звучание только через исполнительское «произношение» мелодии. Этот момент дирижеру следует учитывать при интерпретации разных жанров и стилей.

Не меньшую роль играет здесь исполнительское ощущение характера музыкальной речи, сквозного движения музыки, дыхания, связи артикуляции с пространственными и другими изобразительными моментами, с эмоциональной выразительностью произнесения текста. Так, **выбор штриха может зависеть от того, что именно нужно воплотить в звучании: тяжесть или легкость, близость или отдаленность, патетику или лиризм, восклицание или спокойную повествовательность.**

Артикуляция может выполнять функцию акустическую, помогая исполнителю привести звучание в соответствие с акустическими свойствами концертного зала. Если залу свойственна большая реверберация, то отдельные моменты звучания смешиваются, наплывают друг на друга. Пользование при такой акустике глубоким легато может лишить музыкальную ткань ясности. В этих условиях целесообразно вместо основного произношения *legato* использовать штрих *non legato*, при котором текст будет звучать слитно и ясно. Исполнителю следует в этом случае обратить особое внимание на цезуры. Паузе, расчленяющей звуковую ткань, при такой акустике должна быть придана достаточная длительность.

Взаимосвязь артикуляции и акустики проявляется и в том, что артикуляция может не только приспособляться к акустике, но также сама, своими средствами, вызывать у слушателя представление об определенной акустике. Например, с помощью штриха маркато, небольшого акцента с последующим диминуэндо, можно создать эффект «эха» — отдаленного, долетающего сквозь пространство звука.

Артикуляция обладает и ярко выраженными формообразующими функциями. Применением легато и стакато можно подчеркивать контраст, противопоставление мотивов, фраз, предложений, периодов. Часто различными артикуляционными

средствами окрашивается разный тематический материал (например, вступление и начало изложения, средняя часть и реприза и т.д.), выделяются определенные стороны ритмической и интонационной структуры мелодии. Если, например, движение мелодии складывается из двух соседних ритмических категорий типа шестнадцатых и восьмых, восьмых и четвертей, четвертей и половин, то в большинстве случаев мелкие длительности исполняются приемом *легато*, а более крупные (двойного значения) — *нон легато*. Этот способ артикулирования, сводящийся к расчленению больших длительностей на фоне связанных меньших, часто вносит ясность в полифоническую ткань произведения. Как известно, в мелодии наиболее часто противопоставляются два типа движения — секундовое и по звукам аккорда. Это противопоставление можно усилить, исполняя первое из них приемом *легато*, второе — *нон легато*.

И все же главная функция артикуляции — расчленение или связывание музыкальной ткани произведения. В одних случаях артикуляционная цезура совпадает с синтаксическим расчленением текста, в других — не совпадает, а вводится исполнителем для подчеркивания смысловых, образных, психологических моментов.

Остановимся на некоторых технологических моментах выполнения штрихов. Основная форма вокального звуковедения — *легато*. Искусство *легато* связано с навыком плавного и равномерного распределения певцом звукового потока от тона к тону, от слога к слогу без нарушения единой певческой линии, без перерыва или толчка. Несмотря на изменение высоты звука и различие в произношении гласных и согласных, расчлененность смежных звуков и слогов должна быть минимальной. Для этого необходимо, чтобы гласные пропевались возможно протяженнее, а произношение согласных было бы предельно точным и быстрым. В таком случае возникает ощущение непрерывности вокально-речевой линии. Спокойное, плавное и постепенное движение мелодии облегчает выполнение *легато*, а скачкообразное — значительно осложняет его.

Наиболее благоприятные условия для исполнения *легато* возникают при пении с закрытым ртом либо на избранный гласный звук или слог (вокализ). Отсутствие

гласных в этом случае сводит опасность толчков к минимуму. Если при пении на гласный звук хоровая партия начинает «плыть», теряя свою ритмическую определенность, к гласному прибавляют сонорный согласный звук. Наиболее употребимы согласные *м, н, л*, звучащие в пении почти так же вокально, как и гласные. Из звонких согласных иногда применяются *д, з, а*; из глухих — *к* (только в сочетании с гласным *у* как самым тихим из

гласных) и очень редко — *т*. Пение на слоги используется и в тех случаях, когда возникает опасность «смазывания» отдельных звуков, особенно в нисходящем мелодическом движении (глиссандо и портаменто, переход от одного звука к другому), что вызывает ощущение слащавости, манерности пения и других недостатков, типичных для исполнения легато.

Немало искусства и вокальной тренировки требует исполнение *нон легато*. Это один из труднейших штрихов в вокальном искусстве, поскольку техника его исполнения содержит в себе элементы легато и стаккато, находящиеся в определенном соотношении между собой. Именно наличие такого дуализма обуславливает его специфичность. Звуки, составляющие мелодическую линию, при пении *нон легато* теряют свою непрерывность звучания и обретают относительную самостоятельность. Каждый звук максимально выдержан во времени и отделяется от следующего небольшой цезурой с помощью короткой задержки дыхания. В момент задержки голос, благодаря сохранению вокальной позиции, мгновенно, без «подъездов», перестраивается на новый звук. При этом ощущение четкой атаки каждой ноты должно сохраниться.

Более жестким, чем *нон легато*, является штрих *маркато*, означающий подчеркнутое, отчетливое исполнение каждой ноты. Характеризуется он тем, что подчеркивание достигается не с помощью коротких пауз между звуками, а посредством акцента.

Вокальное мастерство исполнения *стаккато* заключается в максимальном сокращении продолжительности звуков и увеличении пауз между ними без запаздывания ритмического движения во времени. Несоблюдение этого условия ведет к нарушению метроритмической пульсации и нелогичным изменениям темпа.

Звуковой поток, исполняемый стаккато, нужно трактовать как единую целостную линию на одной певческой позиции без смены дыхания между отдельными тонами. Поэтому при пении стаккато не следует каждый звук образовывать заново. Атака здесь происходит посредством острого толчка диафрагмы в сочетании с мягкой, но активной реакцией гортани. Очень важно, чтобы пауза между звуками достигалась не замыканием голосовой щели, что неизбежно ведет к резкому, тяжеловесному звучанию, а лишь работой диафрагмы на задержанном дыхании. Голос на стаккато должен звучать упруго, легко и негромко. Большая громкость неизбежно повлечет за собой увеличение массы звука, а вместе с ней и потерю его легкости. Работа над овладением стаккато способствует воспитанию гибкости голоса, точности атаки звука, определенности интонации. В художественно-образном плане этот штрих необходим для воплощения грации, тонкости, воздушности.

Каждый штрих, взятый в отдельности, имеет бесчисленное количество присущих только ему оттенков, разнообразных по характеру. Так, стаккато может быть колючим, острым, воздушным, грациозным, *legato* — более или менее связным, певучим, экспрессивным, насыщенным. Если учесть при этом всевозможные сплетения и комбинации штрихов, становится ясным, что разнообразию и выразительности их нет предела.

Фразировка

Музыкальное исполнение — это живая, интонационно выразительная, естественно текущая, связная речь, искусство музыкального повествования, в основе которого лежит владение музыкальной фразой.

В сущности, одна из основных задач анализа формы в наиболее узком (структурном) смысле состоит в том, чтобы научить исполнителя строить фразу на основе изучения ее структуры.

Обычно элементы структурной организации хорового произведения — *периоды, предложения, фразы, мотивы* — достаточно ясно ощущаются на слух и легко обнаруживаются зрительно. Однако в большинстве случаев даже простая структура включает в себе возможность различного толкования, то есть различной фразировки.

Возьмем широко известный «Утес» В.Я. Шебалина. Его первый раздел очень прост по строению — предложение из четырех интонационно и структурно замкнутых фраз. Но и здесь у исполнителя появляются по крайней мере три варианта структурного оформления музыки: а) членение предложения на ряд двутактов; б) разделение его на две четырехтактные фразы; в) соединение всех фраз в замкнутое целое.

Другой пример — первая часть «Зимней дороги» того же автора, представляющая собой период повторного строения из двух сходных по своему началу восьмитактных предложений.

Первое предложение состоит из трех построений (2+2+4): за двумя двутактными следует третье, равное по длительности сумме двух первых. Эта структура, известная под названием «структура суммирования и объединения», сама подсказывает верную исполнительскую фразировку предложения — три «волны», последняя из которых перекрывает предыдущие и сливается с ними в единое целое. Если же не учитывать этого, то может произойти членение фразы на однотоктные обороты (1+1+1+1+2+2).

Начальный период хоровой миниатюры «Наташа» из цикла Г. Свиридова «Пушкинский венок» содержит в себе структуру дробления с замыканием (2+2+1+1+1+2). Присущая музыке повторность может стать фактором, способствующим расчлененности, или напротив, фактором связующим, объединяющим. В частности, два однотоктных оборота во второй половине периода объединятся с замыкающим двутактом в суммирующую заключительную фразу только при условии темпоритмического сжатия, концентрации, сквозного направленного поступательного движения, то есть средств, усиливающих тяготение к интонационной вершине фразы. Простое же повторение однотоктов вне связи с единым целеустремленным движением, без внутреннего сжатия, лишь расчленит его на ряд ничем не связанных между собой звеньев.

В хоровом исполнительстве фразировка зависит от строения как музыкального, так и поэтического текста. Важно следить за их соответствием. Довольно часто бывает, что одна фраза словесного текста разорвана на две

музыкальные, разделенные паузой; или, наоборот, две поэтические фразы соединены в одну музыкальную; или, что еще хуже, одно-два слова стиха ввиду окончания музыкальной фразы переносятся в следующую. Таким нелогичным соотношением особенно часто грешат музыкальные произведения, к которым текст писался позже (инструментальные пьесы, переложенные для хора; хоры зарубежных композиторов с русским переводом, духовная музыка с новым текстом и т.д.). Хормейстеру нужно быть очень внимательным при фразировке куплетных песен, где слова в разных куплетах не всегда соответствуют структуре мелодии. Например, в первом куплете хора Р. Шумана «Вечерняя звезда» обращает на себя внимание противоречие между строением музыкального текста и структурой (и смыслом) русского перевода (стихи второго куплета полностью совпадают с музыкальной фразировкой). Стихотворное двустопишие состоит из обращения и следующей за ним целостной мысли:

Далекий мой друг, твой радостный свет Мне с неба приносит вечерний привет.

Музыка представляет собой период из трех фраз (2+2+4). После слова «свет» следует пауза, которая, разрывая мысль последующего текста, лишает смысла всю фразу.

Исправить эту погрешность можно двумя способами: либо изменить поэтический текст и привести его в соответствие с музыкой, либо преодолеть расчлененность мелодии при помощи ликвидации паузы и использования цепного дыхания.

Очень важным моментом, определяющим фразировку хорового произведения, является учет особенностей взаимоотношений музыкального и поэтического метра, в частности реальных словесных ударений, возникающих при исполнительском прочтении стихотворения. Здесь необходимо учитывать положение мотива, фразы и вообще любого построения по отношению к сильной доле такта — ведь известно, что каждое музыкальное предложение, фраза, период могут начинаться как с сильной доли такта (хорей), так и со слабой (ямб).

В поэтической речи помимо словесных возникают еще фразовые ударения, выделяющие наиболее важное по смыслу слово предложения, строки, строфы. Каждое достаточно обширное речевое высказывание распадается на несколько

взаимоподчиненных фразовых групп, объединенных ударениями, различными по силе. При вокализации текста — поэтического или прозаического — фразовое (логическое) ударение имеет сравнительно большее значение, нежели словесное или метрическое. Подчеркивание смысловых акцентов исполнительскими средствами (темпоритмическими, динамическими, артикуляционными) поможет сгладить погрешности музыкальной декламации, в частности несовпадение ударных слогов с сильными, безударных — со слабыми долями такта и другие несоответствия поэтического и музыкального метра.

Главным приемом достижения единства музыкальной и литературной фразировки является сознательное изменение музыкальной структуры посредством использования цепного дыхания, постоянства темпа, динамики, тембра, штриха (в этом случае отдельные построения связываются в одно целое) или, напротив, с помощью введения цезур, пауз, контрастных смен динамики, темпа, тембра, штрихов, подчеркивания границ отдельных построений — средств, способствующих дроблению целого на отдельные разделы.

Особенно большое значение для объединения целого или членения на фразы в хоровом пении имеет дыхание. Только в хоре возможно цепное дыхание, обеспечивающее непрерывность пения и связность отдельных построений. Этот прием состоит в том, что певцы хоровой партии берут дыхание в разное время, не нарушая протяженности мелодической линии и создавая впечатление пения без передышки. Напротив, смена дыхания и возникающие в этот момент паузы не только выполняют синтаксические функции, но и служат для разделения произведения на части. В связи с огромной ролью дыхания как формообразующего фактора дирижеру хора нужно очень внимательно относиться к его расстановке. Перерывы дыхания, вызываемые не художественной целесообразностью, а временной нехваткой воздуха, то есть технической неумелостью, совершенно недопустимы. Другое дело, когда паузы и цезуры вводятся сознательно и художественно оправданы. Тогда они не только допустимы, но и необходимы, так как способствуют выразительности исполнения и являются сильным орудием эмоционального

воздействия. Отметим, что цезуры, способствуя расчлененности музыкальной речи, являются средством, отражающим важнейшую особенность музыки — единство прерывности и непрерывности. С одной стороны, они выражают остановку движения, разрядку напряжения, с другой — при условии сочетания повторности со сквозным постоянным темпоритмом — учащение дыхания, увеличение взволнованности, словом, развитие, которое всегда действует как фактор объединяющий.

После того как определены границы фраз и предложений и выяснены средства объединения и членения, дирижеру нужно разобраться во внутреннем строении фраз и предложений, найти в них кульминацию, вершину, главную точку. Исполнитель должен ясно представлять себе, что в каждом мотиве есть более важная интонация, в каждой фразе — более важный мотив, в каждом предложении — более важная фраза. С этой точки зрения музыкальное произведение представляет собой цепь более существенных и менее существенных моментов, исполнительское «произнесение» которых отличается друг от друга силой и выпуклостью.

Типичная музыкальная фраза напоминает, образно говоря, волну, накатившую на берег и отступающую от него. Поэтому важно найти точку, к которой «катится» и о которую «разбивается» эта мелодическая волна. Такая точка, к которой стремятся остальные звуки, подобно тому как неударные слоги в словесной речи «собираются» под ударяемый слог, есть в каждой фразе, предложении, периоде. Иногда ее местонахождение подсказывают динамические «вилочки», обозначающие не столько смену крещендо и диминуэндо, сколько логику движения. В основном же исполнитель должен руководствоваться внутренним ощущением направленности мелодического, ритмического, гармонического развития.

Определив интонационную точку, нужно так распределить фразировочное дыхание, чтобы его наибольшая «масса» приходилась на самую точку, последующие же, заключительные звуки должны быть спеты как бы на излете дыхания. Интонационные точки можно выделить посредством нажима, усиления звука, некоторого увеличения протяженности кульминационной ноты, чему будет способствовать небольшое усиление звука перед ней и затихание после нее. Однако следует предостеречь неопытных хормейстеров от чрезмерного увлечения

нажимами и акцентами для выделения кульминационной точки, поскольку они предполагают известную внезапность возникновения звука, толчок и могут помешать плавному течению мелодии, особенно в кантилене. Вполне достаточно немного передержать и усилить интонационно важную ноту. Кульминационный звук фразы можно выявлять также, облегчая, филируя последующие звуки и слоги текста. Иллюстрацией этому может служить песня А.Н. Новикова на стихи Л.И. Ошанина «Дороги». Тот, кто исполнял ее, не мог, наверное, не заметить, что наибольшая выразительность певческой артикуляции и фразировки достигается здесь не подчеркиванием сильной доли такта и ударного слога, а с помощью облегчения, затушевывания последующего звука и слога.

Кульминационный звук можно выделить и при помощи внезапного пиано. Обычно ему предшествует динамическое нагнетание, которое как бы выносит развитие на гребень волны.

Такой подход к вершине нередко бывает ярче ее самой. Он воспринимается как разгон, после которого движение идет по инерции.

Очень важный момент — правильное распределение певческого дыхания и динамики. Фразу следует начинать постепенно, как бы из ничего, без атаки, предвидя последующее ее развитие. **Вопросы о том, как начать фразу, как развернуть ее движение — постепенно или внезапно, как приблизить ее к кульминационной точке, должны быть постоянно в поле зрения исполнителя.**

Но уметь исполнить мелодическую фразу на одном дыхании — это только один из навыков искусства фразировки. Необходимо еще научиться объединять несколько фраз в одну — большего масштаба, а также расчленять фразу на отдельные мотивы и интонации, сохраняя при этом ее единство.

Нередко художественный смысл произведения требует, чтобы какая-то часть сочинения трактовалась в целом, как одна большая волна, устремленная к главной кульминации, а не как ряд замкнутых мелодических волн. В таких случаях энергия сквозного устремления должна преодолеть влияние частных кульминаций. При такой фразировке «закругляющие» спады попутных «волн» преобразуются в одно мощное, непрерывное сквозное нарастание.

Умение целно исполнять большие « куски » музыки, создавать ощущение устремленности к далекой точке типично для лучших представителей отечественной исполнительской школы. Научиться этому можно, выработав умение мыслить «горизонтально», то есть слышать предыдущее и последующее, ощущать связь фраз между собой. Исполняя фразу, нельзя забывать о том, что перед ней и после нее стоят другие, с которыми она должна быть согласована. Если фраза станет не в меру самостоятельной, это неизбежно нарушит логику и органичность музыкальной речи.

Для убедительности фразировки исполнителю необходимо отличать звуки и интонации, в которых заключена суть музыкальной мысли, от звуков, которые нельзя подчеркивать, иначе музыкальная речь вязнет «в подробностях». Именно из-за того, что исполнители не всегда представляют себе вершину, к которой стремится фраза, в их игре (или пении) нет подлинного движения, они топчутся на месте, задерживаются на отдельных звуках. Нет ничего хуже, когда певец, точно следуя нотной схеме, поет не по словам, а по слогам. Особенно распространенная ошибка — назойливо «выразительное» пение повторяющихся нот, а также всех сильных долей такта. Некоторым сторонникам такого пения не лишне напомнить, что стараться петь все одинаково выразительно — то же самое, что петь все невыразительно. **Выразительность проявляется прежде всего в умении выявить главное, существенное.**

Сложность фразировки в пении связана прежде всего со специфическими особенностями человеческого голоса. Одна из них состоит в том, что движение мелодии вверх, к звукам большей частоты вызывает большее напряжение голосовых связок и произвольное увеличение громкости; противоположное движение воспринимается как успокоение, динамический спад и сопровождается ослаблением звука.

Если инструменталист (пианист, скрипач и т.д.), играя на своем инструменте, преодолевает равное сопротивление клавиши или струны вне зависимости от высоты звука, то усилия, затрачиваемые певцом при исполнении того или иного мелодического фрагмента, неодинаковы. Они связаны с диапазоном его голоса, регистром, психологическим состоянием и т.д. Так, звук в высоком регистре,

соответствующий верхнему участку диапазона голоса певца (хоровой партии), исполняется, как правило, ярче, громче, активнее звука более низкой тесситурой, мелодический скачок вверх сопровождается обычно большим усилением звука, чем поступенное восходящее движение. В результате таких произвольных изменений громкости отдельные звуки мелодии могут оказаться чрезмерно подчеркнутыми, что может помешать плавному и постепенному течению музыкальной речи.

Дирижер хора должен показать действительное направление фразы, научить певцов преодолевать психологическую и физиологическую инерцию голоса. Например, в известном балакиревском хоровом переложении романса М.И. Глинки «Венецианская ночь» типичным недостатком исполнения темы тенорами и сопрано является чрезмерное выделение верхнего звука восходящего секстового скачка, составляющего начальную интонацию мелодии. Из-за этого, на первый взгляд, не столь существенного момента у слушателей теряется ощущение направленности развития к истинным вершинам фраз, которые расположены, соответственно, в четвертом и восьмом тактах мелодического построения. Избежать этого поможет филирование верхнего звука скачка в сочетании с некоторым облегчением, «вуалированием» метрически ударных долей в равномерном остинатном ритме баркаролы.

Инерция голоса часто становится причиной многих просчетов в исполнительской фразировке хоровых произведений. Особенно она мешает, когда требуется подчеркнуть расчлененность фраз или отдельных интонаций внутри одной фразы. В этом случае вводится едва заметная пауза — цезура, которая может выполняться либо посредством смены дыхания, либо на одном дыхании, но с коротким перерывом звука. Однако в связи с тем, что певцы не могут преодолеть физиологическую инерцию голоса, окончание предшествующей фразы, взятие дыхания и начало новой фразы занимает у них слишком много времени, в результате чего сквозная линия развития нарушается. Как правило, после смены дыхания несколько задерживается начало новой фразы. В этом случае хормейстеру нужно обратить внимание на то, чтобы цезура выполнялась за счет укорачивания длительности предшествующей фразы, а не за счет задержки последующей.

Только когда специфические трудности, связанные с вокалом, будут преодолены, когда каждый певец и весь хор ощутят свое техническое мастерство и обретут необходимую свободу самовыражения, станет возможным полноценное, подлинно художественное исполнение.

Итак, мы рассмотрели некоторые из закономерностей выразительного и формообразующего воздействия темпа, динамики, тембра, артикуляции, фразировки — главных средств, при помощи которых музыкант-исполнитель реализует замысел интерпретации. Знание этих закономерностей — необходимое условие убедительной трактовки сочинения. Но при этом нельзя забывать, что все рассмотренные здесь элементы реализуются в рамках определенного стиля. Ибо **каждое музыкальное произведение представляет собой не обособленное явление, а частицу целой интонационно-стилистической системы, в которой отражаются не только признаки близких по времени музыкальных явлений, но и характерные особенности конкретной исторической эпохи в целом.** Поэтому понимание и передача исполнителем стиля произведения есть наиболее высокое и полное проявление артистического профессионализма.

Вопросы и задания

1. Расскажите о методике репетиционного процесса. Раскройте приемы и методы, используемые хормейстером при разучивании произведения.

2. В чем проблема взаимоотношений технического и художественного в хоровом исполнении?

3. Назовите средства исполнительской выразительности в хоре.

4. Каковы приемы работы над вокальным звуком и его певучестью?

5. Раскройте проблему звуковысотного интонирования в хоре как исполнительского средства.

6. В чем проявляется связь интонирования с ладом, гармонией, динамикой, темпом, ритмом, tessiturой, элементами музыкальной формы, выразительными средствами?

7. Расскажите о выразительном значении различных темповых зон; о взаимосвязи темпа с ладом, гармонией, мелодикой, ритмом, фактурой, формой произведения.

8. Перечислите различные темпоритмические исполнительские приемы. Раскройте выразительные особенности аго-гических нюансов (рубато, фермата).

9. Расскажите о параллельных и контрастных сочетаниях темпа и динамики и их выразительном значении.

10. В чем выразительное значение различных динамических зон? Расскажите о связи динамики с другими выразительными средствами.

11. Какова специфика выполнения динамических оттенков в хоровом исполнительстве? Что может быть поводом для корректировки авторских динамических обозначений?

12. Расскажите о роли тембра как выразительной краски. Раскройте взаимосвязь тембра с динамикой, регистром, тесситурой, интонированием, артикуляцией.

13. Перечислите методы формирования тембра, способы тембрового выравнивания голосов.

14. Раскройте смысл термина «артикуляция». Охарактеризуйте различные способы звуковедения, используемые в хоровом исполнительстве» и приемы работы над ними.

15. В чем проявляется связь артикуляции с темпом, ритмом, динамикой, фактурой и другими музыкальными средствами?

16. Что такое фразировка и от чего она зависит? Расскажите о способах исполнительского формообразования.

17. Какова специфика вокальной фразировки?

Глава 7

КОНЦЕРТНОЕ ИСПОЛНЕНИЕ

(ВОСПРОИЗВЕДЕНИЕ
ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО
ЗАМЫСЛА)

Специфика концертного исполнения

Завершающим этапом работы дирижера и руководимого им хора, конечным результатом, по которому оценивается эффективность и целесообразность всех предшествующих усилий, является концерт. На концерте дирижер, как всякий исполнитель, выступает посредником между композитором и слушателем, беря на себя полную ответственность за качество интерпретации музыки не только перед ними, но и перед вверенным ему коллективом. Слушатели, пришедшие на концерт, ждут от дирижера не просто воспроизведения созданной композитором музыки, но и ее творческого переосмысления, ее новой трактовки.

Публичное выступление требует от дирижера и участников хора целостного воплощения замысла как бы набело, для чего необходимы предельная концентрация духовных и физических возможностей, собранность, воля, точность и ясность выражения.

Обычно во время концерта между хором и слушателем возникает та невидимая, но угадываемая взаимосвязь, по которой исполнители получают сигнал о степени восприятия произведения слушателями. Общее настроение, возникающее в зале, заражает и публику, и хор, создает определенную атмосферу концерта. Если такой контакт установлен, если исполнители ощущают доброжелательность и интерес слушателей, это вызывает у них воодушевление, усиливающее, в свою очередь, эмоциональное воздействие на аудиторию. Если же слушатели относятся к исполнителям с некоторым предубеждением или равнодушием, это непременно негативно скажется на творческом и эмоциональном тоне дирижера и участников хора, следовательно, и на качестве исполнения.

Дирижер приходит на концерт во всеоружии своего мастерства. Но его исполнение будет маловпечатляющим, если оно не окрашено подлинным

артистическим вдохновением. «Во время концерта, — писал Ш. Мюнш, — надо довести до предельного напряжения все чувства. В этом и состоит основная миссия дирижера. Иначе он окажется просто регулировщиком, который распределяет движение потока музыки по многим путям, направляя его через сложный перекресток, или же он будет походить на офицера, который отвечает за то, чтобы скрупулезно выполнялись отданные им приказы⁸⁴». В то же время вдохновение — не стихийное проявление эмоций, захлестывающее артиста. Это состояние сознательно контролируемое и направляемое его волей, это умение максимально сосредоточиться на исполняемом произведении.

Конечно, торжественность обстановки концертного зала, реакция слушателей способствуют творческому подъему. Однако и выступление в маленьком клубе перед аудиторией всего в несколько человек может быть не менее вдохновенным. Выступая на любой площадке, дирижер обязан полностью отдаваться исполнению и требовать максимальной самоотдачи от хора.

Во время подготовки к концерту оказывают большое влияние на исполнителей и внешний облик, и настроение, и поведение дирижера. Здесь имеет значение все: взгляд, осанка, интонации голоса, манера общения с окружающими. Дирижер должен быть воодушевлен, но при этом подтянут, собран и обязательно спокоен. Как увязать это с творческим волнением перед концертом, естественным для каждого исполнителя?

Конечно, мы погрешим против истины, если скажем, что дирижер не волнуется или не должен волноваться. Да, волнуется, и иногда очень. Причем помимо творческого, артистического волнения дирижер не застрахован от волнений бытового характера. Бывает, что перед концертом он излишне раздражен из-за организационных неувязок, недостаточной собранности участников хора и др. В такой обстановке дирижер может вспылить, высказать замечание в излишне резкой форме, создать тем самым некоторое отчуждение между собой и коллективом, чего ни в коем случае нельзя допускать. Лучшая атмосфера концерта — атмосфера

⁸⁴ Мюнш Ш. Я — дирижер. — М., 1965. — С. 64.

симпатии, взаимопонимания и доверия, поэтому дирижеру следует особенно внимательно контролировать себя, свое поведение, форму и стиль замечаний, ведь он отвечает за эмоциональный и творческий настрой коллектива, поэтому его волнение участники хора чувствовать не должны.

Как побороть волнение? Главное — максимально сосредоточиться на исполняемой музыке, быть уверенным в своих силах, не терять ощущения контакта с исполнительским коллективом и с публикой. Хотя дирижер стоит спиной к залу и не видит лиц слушателей, он все равно чувствует, найден контакт с ними или нет.

Очень важный момент, влияющий на состояние дирижера во время концерта, — ощущение эстрады. Выходя на сцену, каждый артист, независимо от опыта, испытывает некоторую скованность, избавиться от которой помогают опять же полная сосредоточенность на исполняемой музыке, убежденность в способности волевого и эмоционального воздействия на певцов, а через них и на слушателей.

Творческий подъем на концерте должен быть более интенсивным, нежели на репетиции. Здесь с самого начала нужно уже иметь определенный эмоциональный настрой. Поздно искать что-то новое, поздно анализировать; все уже должно быть найдено. Дирижер, чего-то не додумавший, не доделавший и рассчитывающий на наитие и вдохновение во время концерта, вряд ли добьется успеха.

Вместе с тем концертное исполнение — это ни в коем случае не механическое воссоздание заученного на репетициях. В нем обязательно присутствуют элементы импровизации — как важная предпосылка к тому, что у исполнителей во время концерта не исчезнет свежесть первосозидания. И дирижер, и участники хора должны испытывать такое чувство, будто они исполняют музыку впервые. Тогда и у слушателей возникнет ощущение сиюминутного рождения произведения — главная его притягательность.

Таковы некоторые особенности, отличающие концертное исполнение произведения от репетиционной работы над ним. Главная же из них состоит в том, что на концерте изменяются средства и возможности воздействия дирижера на коллектив. Если в ходе репетиции дирижер может передать певцам свои намерения с помощью слова, исполнительского показа (голосом или на инструменте),

выразительного движения, жеста, то **на концерте единственным средством общения с исполнителями является дирижирование**. Казалось бы, одно это обстоятельство должно утвердить важность и необходимость совершенствования дирижерской техники на этапе воспроизведения исполнительского замысла. Однако, как это ни странно, многие хоровые дирижеры не уделяют этому должного внимания. Объясняется это тем, что на концерте руководитель хора демонстрирует результат репетиционной работы, которого можно достигнуть, как уже отмечалось, и без посредства дирижирования. Иногда малейшие детали исполнения, нюансы и штрихи настолько отшлифовываются в ходе репетиции, что на концерте дирижеру достаточно лишь напомнить о них мимикой или жестом. Бывает, что хор, руководитель которого обладает сравнительно примитивной дирижерской техникой, в концертном показе может произвести неплохое впечатление на публику.

Другая причина недооценки дирижерской техники — отсутствие непосредственной связи между движением руки дирижера и звуковым результатом. Одну и ту же силу звука, например, можно получить различными способами, используя жест, мимику, взгляд, положение корпуса. Отсюда и невозможность установления зависимости между качеством исполнения и средствами, которыми оно достигнуто. Ведь на качество концертного исполнения может повлиять и число проведенных репетиций, и уровень грамотности хора, и самочувствие певцов, их отношение к произведению, и прием аудитории, взаимоотношения хора и дирижера и т.п. «Ошибку пианиста или скрипача слышат если не все, то многие, — пишет в этой связи Н.А. Малько. — Ошибку дирижера слышат очень немногие. Редко кто разбирается в целесообразности движений рук дирижера и потому действительно слышит, то есть понимает, его ошибку»⁸⁵. И наконец, третья причина обусловлена тем, что инструмент дирижера — хор — может «играть» и самостоятельно.

Однако все эти аргументы вряд ли могут служить серьезным основанием для игнорирования роли дирижерской техники. Преимущества дирижера, владеющего мануальной техникой, перед дирижером, не владеющим ею, несомненны.

⁸⁵ Малько Н.А. Основы техники дирижирования. — М., 1965. — С. 20.

Выразительное дирижирование, отточенный, образно-яркий жест способствует художественному исполнению. **Выразительность дирижерских движений, воздействуя на исполнителей, оказывает известное влияние и на слушателей. Хорошо владеющий речью жеста дирижер может исполнять произведение так, как он хочет исполнить его именно в данный момент, а не так, как это было усвоено на репетициях. Такое исполнение своей непосредственностью, гибкостью, жизненностью производит более сильное впечатление.**

Средства дирижерской выразительности

Овладеть тактированием, составляющим основу дирижерской техники, весьма несложно. Гораздо труднее развить технику образно-выразительную, выявляющую экспрессивную сторону музыки. «Метрономирование, с его точностью и экономичностью в движениях, еще не делает дирижера, — писал в свое время П.Г. Чесноков. — Это управление "до плеч" может быть очень умным, ловким и даже мастерским, но все это — только введение в ту область, где начинается дирижирование. Точные и экономные движения дирижер должен сочетать с тем внутренним артистическим началом, которое оживило бы движения, сделало бы их характерными, отражающими художественное чувство дирижера. Только тогда метрономирование *перерастает в дирижирование*⁸⁶.

Многие противники изучения техники дирижирования, среди которых были и известные дирижеры, утверждали, что выразительный, образный жест могут подсказать только вдохновение, чувство, талант, здесь нет ни законов, ни правил. По их мнению, художественная сторона исполнения относится к области духа и может быть постигнута только интуитивно. «Я говорю обычно, что концом палочки рисую целые картины... Этому тоже нельзя научить и вряд ли легко подражать, ибо это естественное выражение эмоций жестом, происходящее из твердого и ясного понимания содержания музыки»⁸⁷, — писал, например, Генри Вуд.

⁸⁶ Чесноков П.Г. Хор и управление им. — М., 1965. — С. 20.

⁸⁷ Вуд Г. О дирижировании, — М., 1958. — С. 56.

С такой точкой зрения трудно полностью согласиться. Техника дирижирования, как одна из важнейших форм проявления исполнительского процесса, как средство раскрытия конкретного содержания, средство воздействия на исполнителей, должна быть предметом изучения.

Для того чтобы овладеть художественно-выразительной стороной дирижерской техники, нужно разобраться в природе выразительного жеста, в источниках его происхождения, в причинах, порождающих образность. Прежде всего необходимо уяснить, что дирижерский жест — это лишь способ выражения музыки. **Взаимосвязь и взаимообусловленность музыки и жеста можно сформулировать так: музыка определяет выразительность жеста, жест конкретизирует сущность музыки, помогает раскрыть ее смысл.** Из этого следует, что источник пластической выразительности нужно искать в самой музыке, в музыкальной речи.

Музыка и движение взаимосвязаны. Отдельные элементы музыки — темп, метр, агогика, динамика, цезуры, характер звуковедения — являются одновременно элементами движения и адекватно им выражаются. Например, увеличение или уменьшение силы звука можно выразить соответственно увеличением или уменьшением объема жеста, ускорение или замедление темпа — увеличением или замедлением скорости движения. Изображая в музыке силу и размах, темп и ритм движений, композитор передает и те эмоции, признаками которых служат эти свойства.

Таким образом, музыка, ее содержание, является источником определенных двигательных навыков, музыкально осмысленных движений, необходимых в дирижерской практике. Вместе с тем следует еще раз подчеркнуть, что **жест дирижера должен не следовать за музыкой или иллюстрировать ее, а вызывать к жизни то или иное звучание, воздействовать на исполнителей и на исполнение.**

Жест как знак, выражающий эмоциональное состояние человека, с давних пор интересовал психологов, писателей, ораторов, живописцев, скульпторов, актеров, певцов. Все они обращали внимание на тот факт, что определенное душевное состояние проявляется у большинства людей при помощи одинаковых или очень схожих движений, хотя масштаб, экспрессия, острота, темп этих движений во многом

зависят от характера, возраста, темперамента человека и в каждом случае они имеют свою индивидуальную окраску. Поэтому поведение, жестикация, мимика, взгляд человека, положение его головы, корпуса дают возможность прочесть его чувства. Так, корпус «сжатый», как бы завернутый внутрь, выражает разные степени застенчивости, страдания, ослабления воли; корпус расслабленный, вялый — разные степени безразличия, прострации, отсутствия воли; корпус подтянутый, развернутый — различные степени уверенности, собранности, воодушевления, силы воли. Движение корпуса также связывается с определенным эмоциональным состоянием. Давно замечено, что движение вбок, в сторону предмета (объекта) выражает физическое усилие, а всякое лицезрение приятного или неприятного заставляют откинуться наше тело назад.

Из этого следует, что любое отклонение корпуса не может быть произвольным, и лучше, если во время дирижирования сохраняется его относительная неподвижность и подтянутость. В то же время эстетически оправданные движения корпуса усиливают выразительность дирижерского жеста. Сюда можно отнести постепенное распрямление корпуса с небольшим отклонением назад в момент показа нарастания динамики, воодушевления, подъема; некоторое сжатие его с небольшим наклоном вперед во время передачи затаенности, скованности, застылости, предупреждения о начале новой волны развития и т.д.

Голова, несколько наклоненная вперед, свидетельствует о воле, твердости, настойчивости; опущенная на грудь — о грусти, раздумье, смирении; откинута назад — о гордости, мечтательности, экзальтации, радостных чувствах; наклоненная набок — о кокетстве, умилении, задумчивости. Поэтому и движение головы дирижера тоже должно быть осмысленным, подчеркивающим тот или иной характер музыки.

Непосредственная связь мимики с состоянием человека очевидна. Лицо, часто даже помимо нашей воли, отражает чувства и переживания, которые мы испытываем в данный момент. При восхищении, например, мы широко раскрываем глаза, а при ненависти, презрении — суживаем. В минуты недовольства, озабоченности, огорчения хмурим брови, а в минуты радости, удивления — поднимаем. Улыбаясь, приподнимаем уголки губ, а в грусти или огорчении — опускаем. Вялая, опущенная

нижняя челюсть выражает ослабление энергии, безволие, а крепко сжатая и несколько выдвинутая вперед — показывает напряжение энергии, волю, концентрацию сил. В дирижерском искусстве, включающем в себя процессы восприятия и воздействия, эта особенность мимики имеет большое значение. Именно благодаря мимике лицо дирижера становится важнейшей частью аппарата управления исполнением.

Мы далеки от того, чтобы рекомендовать дирижерам заучивать те или иные выражения лица. Мимика должна возникать как естественное проявление эмоциональности музыканта, его чувствования музыки, как отклик на его внутренние переживания. Вместе с тем дирижеру необходимо владеть своей мимикой и, во всяком случае, знать, какими движениями лицевых мышц можно достигнуть того или иного выражения. Недопустимо, чтобы лицо его выражало растерянность, испуг, замешательство, недовольство или какие-либо иные состояния, не связанные непосредственно со смыслом и характером исполняемой музыки.

Воспитать выразительность мимики бывает нелегко. Этому мешают разные обстоятельства: малоподвижное от природы лицо, стеснительность, скованность. В то же время не подлежит сомнению тот факт, что выразительность лица можно совершенствовать подобно тому, как можно развить выразительность рук. Именно так поступают актеры, отрабатывающие отдельные элементы выразительности, диктуемые воображаемой ситуацией.

Ни одно самое экспрессивное движение рук не окажет своего действия, если мимика и взгляд дирижера не будут соответствовать значению жеста; многие дирижерские жесты при всей их отточенности могут оказаться неясными по смыслу или просто неверно понятыми. К.Б. Птица вспоминал, что когда в качестве эксперимента в Московской консерватории проводились занятия по технике дирижирования со слепыми от рождения музыкантами, они, несмотря на хорошие музыкальные способности и грамотность, показали полную непригодность к дирижерской деятельности «вследствие выключенного из процесса управления зрения и отсутствия выразительности лица»⁸⁸.

⁸⁸ Птица К. Б. Очерки по технике дирижирования хором. — М., 1948. — С. 13.

И это понятно. Помимо того что дирижер должен постоянно видеть исполнителей и контролировать процесс исполнения, выразительный взгляд является непосредственно воздействующей частью дирижерского аппарата. Энергичный, волевой взгляд помогает собрать внимание певцов, он должен непременно сопровождать каждый важный момент исполнения. Точнее, не сопровождать, а предвосхищать, поскольку главная задача дирижера — предупредить, подсказать, в каком характере, в каком нюансе, каким способом следует исполнить тот или иной фрагмент. Взгляд может одобрить и успокоить певцов, выразить признательность за хорошо выполненный прием, воодушевить и охладить, одернуть, остановить. Во всех этих случаях выразительный взгляд и живая мимика значат не меньше, чем движения рук.

И все же руки — наиболее активная часть образно-зрительного механизма человека. Руками мы разрешаем или запрещаем, привлекаем или отстраняем, утверждаем или отрицаем и т.д. Выразительность жестов рук во многом определяется тем, на какой высоте они выполняются. По мнению теоретиков театра и искусства пантомимы, жесты, берущие начало на уровне живота и здесь же продолжающиеся, несовместимы с представлениями интеллектуального порядка и носят оттенок низменный, практический. Жесты на уровне груди, носят оттенок душевности, сердечности, поскольку грудь — область сердца и дыхания, именно поэтому движения на этом уровне обычно свидетельствуют о волнении, эмоциональном возбуждении. Жест на высоте лба относится к сфере мысли, понимания — это область рассудка, разума. Еще выше взлетают руки, когда мы рассуждаем о том, что истинно возвышенно. Опущенные руки, склоненная голова — внешние признаки усталости, подавленности, Напротив, радость распрямляет человека, заставляет его подчас бурно выражать свои эмоции в раскованных, активных, стремительных, направленных вперед и вверх движениях.

Для образной выразительности дирижерских жестов очень важна их связь с пространственными ощущениями (т. е. ощущениями высоты и глубины, узости и широты, приближения и удаления). Пространственные ощущения часто ассо-

цируются с представлениями о свете и мраке, весомости и легкости. Чем ближе к основанию, тем предмет фундаментальнее, массивнее. Горы, деревья, островерхие башни готических соборов — классические примеры направленности формы от широкого и монументального к тонкому и легкому. Подобные наблюдения и ассоциации окажут дирижеру неоценимую помощь в поиске наиболее выразительных движений и жестов, адекватных характеру музыкального образа. Насколько точно выразительность дирижерского движения, жеста, мимики раскроет смысл художественно-образного содержания музыки, во многом зависит успех исполнения. Несоответствие дирижерского жеста характеру образа не только не помогает исполнению, но может дезориентировать певцов.

Уделяя внимание выразительности жеста, дирижер не должен, однако, недооценивать важность технических моментов. Здесь мы подходим к одной из существенных проблем дирижерского искусства, взаимоотношениям двух его сторон — технической и художественной.

Как уже говорилось, в основе технической стороны дирижирования лежит тактирование — жестовое изображение метра, тактового размера. В отличие от схем тактирования, использующихся, например, при сольфеджировании, каждую долю дирижерского тактирования предваряет движение, называемое *ауфтактом*. Жест ауфтакта по временной продолжительности должен быть равен длительности определяемой им доли.

Ауфтакт состоит из трех элементов: замаха — движения вверх (или в сторону), падения — движения вниз, завершающегося ударом, и отдачи — движения вверх, возникающего рефлекторно вслед за ударом. Для подачи ауфтакта рука, как правило, должна занять местоположение предшествующей доли (соответственно схеме тактирования). Затем следует жест «дыхание» — движение вверх или в сторону с небольшой остановкой в конце, аналогичной задержке дыхания перед началом пения, и наконец жест вступления — движение вниз или в сторону, завершающееся ударом.

Описанный выше начальный ауфтакт, или ауфтакт вступления, скоростью замаха и падения определяет и отмечает основной темп произведения. Поэтому дирижеру

нужно очень внимательно относиться к правильности движения афтакта и перед подачей жеста «дыхание» обязательно мысленно представить себе темп, в котором должна звучать музыка. Непременное условие правильного афтакта — тождество временных длительностей замаха и падения. Преждевременно возникающий удар застаёт исполнителей врасплох: звук извлекается торопливо, а потому неодновременно. Замедление движения к удару столь же опасно, так как певцы могут неточно рассчитать момент начала звука.

Особо следует сказать о жесте, указывающем на окончание пения, или жесте «снятие». Этот жест состоит из трех элементов: внимания, приготовления и снятия. Осуществляется жест снятия по тем же правилам, что и жест вступления: и в том, и другом случае правильность выполнения приема обуславливает верный афтакт. Жест-приготовление, предваряющий снятие, аналогичен жесту «дыхание», жест «снятие» — жесту «вступление». Афтакт к снятию, как и афтакт к вступлению, должен обязательно даваться в темпе и характере исполняемого произведения.

Таким образом, мы рассмотрели следующие функции дирижерского жеста: показ темпа, метроритма, начала (вступление) и окончания пения (снятие). Владение техническими приемами, при помощи которых осуществляются данные функции, безусловно, очень важно. Однако эти приемы не исчерпывают всех задач, которые должен осуществлять дирижерский жест в процессе руководства исполнением. Сюда относятся, например, приемы изменения темпа и динамики, интенсивности и окрашенности звука, акцентировки, артикуляции, фразировки; приемы, с помощью которых наглядно обозначаются различные смысловые связи, присущие музыкальной речи, жесты, способствующие выравниванию хорового строя и ансамбля.

Остановимся на роли дирижерского жеста в тех сферах, где творческая свобода исполнителя сказывается наиболее полно. Прежде всего это область темпа, динамики, тембра и артикуляции, то есть те стороны музыкального языка, которые менее всего поддаются какой-либо точной фиксации и в силу этого дают дирижеру широкие возможности для проявления его индивидуальности.

К тому же темп, динамика, тембр, артикуляция, фразировка — это те средства музыкального языка, которые воздействуют на слушателя наиболее непосредственно

и сильно, и пото му дирижеру особенно важно представлять себе все способы и приемы их дирижерского воплощения.

Темп и жест

«Если, — писал Р. Вагнер, — объединить все факторы, от которых зависит правильное исполнение дирижером музыкального произведения, то они в конечном счете сведутся к правильному темпу; выбор и определение последнего сразу же показывает нам, верно ли понято дирижером данное произведение»⁸⁹.

Понятна поэтому роль и значение начального ауфтакта, создающего предварительное представление о темпе. Дальнейшее ощущение темпа закрепляется междольным ауфтактом. Большое влияние на темп оказывает момент отдачи, являющийся результатом отражения удара, определившего начало доли. По скорости и характеру движение отдачи должно соответствовать скорости замаха предшествующего ауфтакта. Несоответствие замаха и отдачи является одной из главных причин неверного восприятия исполнителями темпа.

С темпом самым непосредственным образом связана величина жеста. Чем быстрее скорость, тем меньше должен быть объем движения. В основе этого закона — принцип маятника, который тем медленнее движется, чем он длиннее и чем тяжелее подвес. Не подлежит сомнению, что двигать кистью в быстром темпе гораздо легче и естественнее, чем всей рукой. Широкий жест в быстром темпе утяжеляет музыку. При оживлении темпа следует постепенно переходить от движения всей рукой к кистевому движению, а при замедлении последовательно подключать к кисти локоть, плечо, а затем и всю руку.

Постепенное, длительное ускорение темпа лучше всего выразить при помощи небольшого и незаметного ускорения движения отдачи. Соответственно, незначительного замедления можно достичь при помощи небольшого торможения, утяжеления момента отдачи. Резкое неожиданное замедление требует более активных и заметных средств. Лучше всего в момент резкого торможения подключать локоть и плечо, участие которых в движении отдачи является сильным

⁸⁹ Вагнер Р. О дирижировании // Дирижерское исполнительство. — М., 1975.— С. 95,

замедляющим средством. В длительных замедлениях целесообразнее сначала использовать предплечье, а плечо подключать после того, как предплечье исчерпало свои возможности.

Часто встречающаяся ошибка дирижеров — подкрепление ускорения обязательным крещендо, а замедления — диминуэндо с соответствующим увеличением амплитуды жеста при крещендо и уменьшением при диминуэндо. В случае, если такие сочетания обозначены композитором, некоторые изменения амплитуды возможны, но лучше всего передавать эти изменения, сохраняя объем жеста.

Наиболее органичны для дирижирования противоположные комбинации — сочетание замедления с крещендо и ускорения с диминуэндо. Первое применяется для подчеркивания наиболее значительных моментов музыкального развития — подхода к кульминации, возвращения к основной теме, резюмирования, заключения мысли; второе — для воплощения пространственных эффектов, ассоциирующихся с уменьшением, удалением, для передачи ощущения некоторой незавершенности, неисчерпанности, для подчеркивания перехода от моментов более ярких и значительных к менее ярким.

Органичность данных сочетаний определяется тем, что увеличение амплитуды и массы руки одинаково естественны и для передачи замедления и для передачи крещендо, равно как уменьшение объема жеста и облегчения его веса столь же естественны для ускорения и для диминуэндо.

Из других агогических изменений темпа наибольшую трудность для исполнителя представляют ферматы.

Встречаются, как отмечалось, три основных случая использования фермат: в конце, в начале и внутри произведения или его разделов. Из них наиболее простой в техническом отношении случай — фермата в конце построения, поскольку после нее уже нет движения музыки. Снятие такой ферматы осуществляется тем же движением, что и обычное снятие звука, — с помощью предшествующего снятию ауфтакта. По этой причине данный вид ферматы называют снимаемой ферматой. В случаях, когда фермата ставится в начале или в середине построения и

непосредственно после нее движение музыки продолжается, дирижерский жест «снятие» должен быть одновременно сигналом к продолжению исполнения. Этот вид ферматы в хормейстерской практике носит название *неснимаемой ферматы*. Иногда, чтобы придать музыке более спокойный, плавный характер, дирижер может переходить на укрупненную единицу отсчета: с трех или двух — на раз, с четырех или шести—на два. Естественно, что наличие в такте двух медленных движений вместо четырех быстрых вызывает представление о более спокойном характере музыки, хотя темп в действительности остается неизменным. Необходимость перехода на более укрупненный рисунок тактирования обуславливается также причинами технического порядка, например при большом ускорении, когда дирижирование в обычной схеме может произвести впечатление суеты. Напротив, при очень большом замедлении темпа возникает техническая необходимость перехода к учащенному рисунку тактирования (с 2/4 на 4/8, 6/8, 8/8 и т.д.). Момент такого перехода регламентируется пределами воспроизведения и восприятия медленного и быстрого движения. Очень важно с переключением на более быстрый или медленный рисунок не нарушать постепенность перехода. Имеющий здесь место недостаток — часто непропорциональное увеличение или уменьшение первой же доли нового метрического счета, в результате чего нарушается уже наметившаяся прогрессия изменения темпа.

Динамика и жест

Выразительные возможности жеста проявляются наиболее сильно и ярко в передаче громкостной динамики, способы отображения которой очень разнообразны. Они зависят как от стиля произведения и характера музыкального образа, так и от индивидуальности дирижера, его темперамента, эмоционального склада, специфики дирижерского аппарата. Тем не менее в области передачи динамики существуют некоторые общие закономерности, природа которых обусловлена многовековой человеческой практикой.

Так, очевидно, что сила зависит от энергии, мышечного напряжения. Столь же очевидна ассоциативная связь силы с весомостью, массой, объемом, плотностью. Эти

закономерности определяют и выбор дирижерских приемов для воплощения динамики.

Один из простейших способов отображения в жесте силы — большая или меньшая величина удара, которая зависит в свою очередь от величины и энергии размаха (чем значительней размах, чем больше высота, с которой падает рука, тем сильнее удар). Поэтому громкость в дирижировании передается при помощи увеличения или уменьшения вертикали тактирования и замаха к доле.

Наряду с высотой жеста существенную роль в передаче динамики играют другие параметры объема дирижерских движений — ширина и глубина. Всякое расширение, раскрытие, движение, направленное от себя, вызывает ассоциации с ростом, увеличением, нагнетанием, эмоциональным порывом, развитием, а сужение, сжатие напротив — с затуханием, ограничением. Поэтому отдаление или приближение руки к себе, увеличение или уменьшение длины горизонтали в тактировании увязывается соответственно с усилением или ослаблением звучности.

Непосредственное отношение к дирижированию имеет и зависимость силы удара от массы, веса падающего тела. Ни у кого не вызывает сомнения, что удар всей рукой будет более мощным, чем удар ладонью или пальцами. Поэтому абсолютно правомерно выражать в дирижировании увеличение силы путем подключения к кисти более весомых частей руки — предплечья и плеча, прибегая к массе всей руки в моменты, требующие достижения максимальной громкости.

Конечно, выражение силы не обязательно должно осуществляться с помощью действительного усилия и мышечного напряжения. Главное для дирижера — жестом создать видимость силы, чему может способствовать образный показ физического усилия, связанный с преодолением какого-либо препятствия, сопротивления, противодействия, передача в жесте ощущения весомости, насыщенности звука. Правда, такой жест возможен лишь в умеренных или медленных темпах. В быстрых темпах скорость движения, как правило, не позволяет им пользоваться. Здесь динамика передается изменением плоскости и образными средствами дирижирования. По П.Г. Чеснокову, руки, находящиеся на уровне верхней части груди, показывают *форте*, на середине корпуса — *меццо-форте*,

внизу, на уровне пояса — *пиано*⁹⁰. Такое разделение, основанное на стремлении отразить в жесте рост, движение от ограниченного, «приземленного» к безграничному, высокому, можно принять в качестве одного из вариантов отображения

динамики, но не за абсолютное правило. Сила и насыщенность звучания вполне могут быть переданы и на более низком уровне при помощи коротких, резких, энергичных толчков со сдержанной, короткой отдачей. Точно так же в некоторых случаях, особенно для показа растворения, истаивания звука, наиболее естественно изображать пиано не внизу, а наверху.

Органичность передачи динамики в той или иной плоскости должна определяться главным образом весомостью, плотностью звука. Легкий, светлый звук лучше показать жестом на верхнем уровне, тяжелый — на нижнем.

Перечисленные способы показа постоянной динамики являются определяющими и для выражения подвижной нюансировки. Необходимость передать большую шкалу градаций звучности требует от дирижера владения более обширным арсеналом дирижерских средств и гораздо большей исполнительской гибкости. Причем выбор средств зависит здесь не столько от требуемого динамического диапазона, сколько от длительности нарастания или убывания звучности.

Чтобы показать *крецендо*, распространяющееся на одну долю, достаточно расширить ауфтакт, придав его замаху направление в сторону, обратную от доли, на которую приходится усиление звука. Для показа *диминуэндо* такой же длительности достаточно уменьшить жест и приблизить руку к себе. Гораздо сложнее только при помощи изменения амплитуды жеста передать длительное нарастание или убывание звучности. Часто дирижеры преждевременно достигают предельного объема жеста, что приводит к столь же преждевременному достижению предельной силы звука. Здесь особенно важна экономия дирижерских средств. Лучше всего *длительное крецендо* начинать не с увеличения амплитуды движения, а с усиления его внутренней насыщенности, приберегая самые активные средства к концу. Интенсификации

⁹⁰ См.: *Чесноков П.Г.* Хор и управление им. — М., 1961. — С. 152—153.

жеста без его увеличения можно добиться разными средствами — приближением руки к корпусу в начале крещендо (как бы спружи-нивание перед последующим энергичным действием), постепенным усилением удара, постепенным повышением уровня тактирования. Лишь после исчерпания этих средств можно переходить к последовательному увеличению массы жеста, вертикали, а затем и горизонтали тактирования.

Длительное диминуэндо достигается главным образом за счет уменьшения амплитуды и интенсивности движений, приближения руки к корпусу и понижения плоскости тактирования. Большое значение в показе диминуэндо имеет выразительный жест левой руки.

Исполнители обычно неохотно реагируют на жесты дирижера, показывающие ослабление звучности. Поэтому иногда уместно прибегать к некоторому преувеличению выразительных средств. Большое значение для яркого и легкоусвояемого показа динамики имеют выразительные образные жесты, прототипом которых являются движения, встречающиеся в повседневной жизни. Для передачи диминуэндо, например, часто применяются отстраняющий или запрещающий, отрицательный жест. Этот жест выполняется обычно плоскостью ладони левой руки. Причем степень категоричности отказа или запрета зависит от плавности или резкости движения.

Для показа крещендо столь же естественно использовать *Образный жест*, требующий увеличения громкости. При этом кисть должна быть раскрыта и обращена ладонью вверх.

В случаях, когда нужно выделить какую-либо партию или группу исполнителей, используется зовущий жест. Направляя в сторону партии левую руку с обращенной вверх ладонью, дирижер легким движением пальцев «приглашает» ее выделиться на фоне остальных, усилить звучание. Если такое усиление звучности требуется от большой группы исполнителей, то лучше использовать показ всей рукой.

Необходимость быстрой реакции хора в исполнении *субито пиано* и *субито форте* также обуславливается применением ясно видимых образных жестов. В показе *субито пиано* очень эффективен предостерегающий жест — стремительно выдви-

нутая вперед рука с раскрытой и поднятой вверх ладонью. Этот жест должен вызвать представление об инстинктивном побуждении, связанном с защитной реакцией, оборонительным, ограждающим, запрещающим сигналом. Причем его эмоциональная и волевая окрашенность будет зависеть от стремительности жеста, соответствующей мимики и устремления корпуса вперед (или, напротив, отклонения назад). Для показа *субито пиано* можно применить и жест диаметрально противоположный — стремительное отдергивание руки, иногда сопровождаемое отстранением корпуса. Предпосылка выразительности этого движения — как бы реакция отстранения от опасности, вызванная внезапным испугом, и неожиданным соприкосновением с чем-то острым, горячим и т.п. Необходимость в таком показе возникает в случаях возникновения *субито пиано* на гребне стремительного динамического нарастания.

Очень сложен показ *субито форте*. Энергичный ауфтакт, необходимый для показа этого нюанса, невольно заставляет исполнителей усиливать звук и препятствует тем самым достижению внезапности. Поэтому лучше всего оставить руку в том же положении, что и в начале доли, это обеспечит сохранение предшествующей динамики. Движение руки после остановки будет воспринято как активный ауфтакт к *форте*. Внезапные, контрастные сопоставления звучности *форте* и *пиано* лучше всего передавать резким изменением объема жеста и плоскости тактирования, а также приближением руки к себе или отведением от себя.

Тембр и жест

Дирижерское изображение тембра также можно увязать непосредственно с явлениями и закономерностями жизненной практики. В его основе лежит, в частности, взаимозависимость между представлениями о свете и темноте и представлениями пространственными: то, что вверху, мы воспринимаем как более светлое, то, что внизу, — как более темное. Звук в верхнем регистре воспринимается более светлым, в нижнем — более темным, движение мелодии вверх вызывает у нас ассоциации с высветлением, вниз — с затемнением. Понятно поэтому, что руки в высокой плоскости более соответствуют светлому звуку, чем руки в низкой позиции, что темы, излагаемые в низком регистре, вызывающие в нашем воображении образы

затемненного, мрачного характера, естественно передавать жестом в нижней плоскости. По той же причине рука, обращенная ладонью вверх, вызывает ассоциации с высветлением звука, вниз — с его затемнением.

Известно, что перемена тембра во многом зависит от формы рта. Поэтому дирижер с помощью кисти и пальцев может показывать поющим различные его положения. Например, чтобы показать прикрытый звук, дирижер должен сделать это объемной кистью с соответственно закругленными пальцами, имитируя тем самым форму купола, свода и как бы демонстрируя точку упора звуковых волн в твердое небо. Точно так же раскрытая веером ладонь с выпрямленными пальцами будет соответствовать требованию максимального открытия рта. Соответственно промежуточные положения кисти и пальцев будут отвечать той или иной степени прикрытости или открытости звука.

Пальцы, самая легкая, тонкая и выразительная часть руки, могут собирать и рассеивать, истончать и утолщать, сужать и расширять звук. Пальцы, собранные вместе и слегка вытянутые, свидетельствуют о стремлении дирижера собрать звук, сделать его более определенным и темброво единым. Большой и указательный пальцы, соединенные в кольцо, создают представление об узком, тонком звуке. Угловая кисть с цепкими, напряженными пальцами служит передачей жесткого, сурового тембра.

Рука, собранная в кулак, создает представление о мужественном волевом характере образа, в то же время вызывает к жизни соответствующий этому характеру тембр. Рука, поднятая вверх, вызывая представление о героике, торжественности, патетике, косвенно указывает на соответствующую этой эмоциональной сфере яркую окраску звука.

Тембровая окраска голоса тесно связана с его насыщенностью. Поэтому для отображения характера звука дирижеру следует передать ощущение звукового потока, его плотности, протяженности и весомости. Звук как бы тянется за рукой и несколько напряженными пальцами. Это мышечное напряжение (точнее, имитация напряжения) способствует достижению непрерывности, насыщенности звука.

В моменты, требующие яркой, подчеркнутой эмоциональности, дирижеры нередко обращаются к показу вибрато как к проявлению эмоциональной наполненности самого звука, используя жест, имитирующий прием исполнения вибрато на смычковых инструментах.

Фактура и жест

Большое влияние на характер жеста оказывает тип фактуры. Плотная, насыщенная, тяжеловесная фактура отображается соответственно тяжелым, массивным жестом с использованием предплечья и плеча, а прозрачная, разреженная — легким кистевым движением. По той же причине более плотную фактуру естественно передавать в нижней плоскости тактирования, более легкую — в верхней.

Далеко не безразличен для выбора жеста склад письма, который лежит в основе хорового изложения. В зависимости от того, преобладает ли мелодический, подголосочный или аккордный склад, аккордово-гармоническое, гомофонно-гармоническое или полифоническое изложение, дирижер может менять величину, объем жеста и уровень плоскости тактирования.

Часто возникает необходимость выделить тематически важный голос или затушевать второстепенные, оттенить первый и второй планы, усилить контраст ведущих голосов и фона. В этих случаях целесообразно прибегать к дифференцированному показу, сочетая рельефный, укрупненный жест одной руки с небольшим, сдерживающим — другой, а также к различному уровню дирижерских плоскостей. В случае, когда нужно выделить избирательно какую-либо партию или группу исполнителей, дирижер направляет в их сторону кисть левой руки, обращенную ладонью вверх, и легким движением пальцев приглашает усилить звучание. Того же эффекта можно достичь указующим жестом, цель которого — обратить внимание хора на тематический голос.

Артикуляция и жест

Характер музыки в большой степени зависит от того, как она исполняется: связно, певуче или сухо, отрывисто, тяжеловесно или грациозно, жестко или мягко. Эти

артикуляционные моменты воплощаются в хоровом исполнении с помощью использования различных по степени слитности и расчлененности штрихов.

В дирижерской практике, как указывалось ранее, наиболее часто используются три типа штриха — легато, нон легато и стаккато.

Выполнение *легато* в дирижировании требует связанности всех движений. Отличительными чертами его являются плавность, а доли связываются между собой округленными, тянущимися жестами. Для того чтобы легато было по-настоящему певучим, нужно обратить внимание на свободу, подвижность и мягкость всех частей руки (кисти, предплечья, плеча), которые в то же время должны быть связаны в едином целостном движении. В зависимости от характера произведения, динамики, темпа жест легато может меняться. В произведениях, написанных в очень медленном темпе и требующих яркой динамики, он будет сочным, насыщенным; в произведениях, характеризующихся умеренным темпом, — более легким.

Звуковедение *нон легато* отличается от легато ясной разграниченностью долей, прерывистой линией, наличием твердых, резко очерченных «точек», укороченными долевыми движениями. Существенным признаком нон легато является увеличение значимости «точки» и сокращение долевого движения. «Точки» в нон легато исполняются упруго, с большой отдачей: долевого движения укорачиваются за счет удлинения моментов, фиксирующих отдачу.

Не теряя основной сущности, прием нон легато может изменяться в зависимости от настроения произведения и его образной сферы. Степень резкости или смягченности нон легато регламентируется также стилем исполняемой музыки, ее жанром, фактурой, динамикой.

Жест *стаккато* обычно выполняется либо одной кистью, либо кистью с предплечьем (также в зависимости от характера музыки). Показ этого штриха неминуемо связан с акцентированием точек. Они фиксируются очень четко, остро, отчетливо, а путь от точки к точке предельно сокращен. Рука направляется к точке резко ускоряющимся движением, как бы стремясь пробить невидимую плоскость. Соприкоснувшись с «плоскостью» рука так же резко отскакивает от нее,

задерживается на мгновение, затем снова падает вниз. Этот момент отскока руки с задержкой в исходном положении особенно характерен.

Наиболее распространенной ошибкой жестового показа стаккато является замена кистевого движения пальцевым и обилие лишних движений. Нужно отметить еще, что плечо и предплечье, сохраняя относительную неподвижность и служа опорой для кисти, никоим образом не должны напрягаться. Напротив, здесь необходима их абсолютная свобода. Иначе дирижерский аппарат неизбежно «зажмется» и не сможет служить орудием выразительного исполнения.

Очевидно, что показ штриха неразрывно связан с динамикой. Соответствующая динамика усиливает или ослабляет интенсивность того типа движения, который использовался при показе конкретного штриха. Например, при стаккато в тихой звучности движение к точке производится на малом расстоянии. При крещендо это расстояние увеличивается и, соответственно возрастает скорость. Усиливается при этом и интенсивность «удара» в точку. При диминуэндо происходит обратный процесс.

Для убедительного показа штрихов важно выработать ощущение «звука» в руке. Выразительность дирижерского жеста в большой мере связана с этим ощущением.

И последнее. В предыдущей главе говорилось о том, что в хоровом исполнении понятие «артикуляция» включает в себя не только способ исполнительского произнесения мелодии, но и — значение более узкое — механизм произношения, выговаривания гласных и согласных звуков. В связи с этим и в репетиционной работе, и особенно во время концерта хоровые дирижеры нередко используют приемы и жесты, способствующие активизации артикуляционных органов певцов. Такими приемами могут быть утрированное, энергичное, но беззвучное проговаривание слов и специальные жесты, имитирующие работу артикуляционного аппарата, например чередование «распахивающегося» движения пальцев с собирательным движением; жесты, вызывающие ассоциативные представления, — выталкивающие, разбрасывающие, отбрасывающие, прищелкивающие и т.д.

Фразировка и жест

Одной из проблем дирижирования является отражение в жесте непрерывности музыкального развития, связи между звуками. Сложность здесь состоит в противоречивости технической и художественной сторон дирижерского искусства. Тактирование, которое лежит в основе руководства ансамблем и является средством достижения точности совместной игры, не только не помогает, но часто мешает непрерывности течения музыки. Подчеркнутое ударом аутфакта обозначение долей и обособленный показ их, обусловленный дирижерской сеткой, лишь расчленяют музыкальную ткань. К тому же неизменная структура тактирования с ее постоянством сильных и слабых долей и равномерно повторяющимися движениями сама по себе противоречит развитию динамики и, естественно, препятствует отображению в жесте устремленности, направленности, текучести.

Под интонационными, смысловыми связями подразумевается самая широкая взаимосвязь звуков, объединенных музыкальной мыслью, которая существует не только между звуками, связанными легато, но и звуками, отрывистыми или разделенными паузами. Она может быть непосредственной между смежными долями такта и соседними звуками и более отдаленной между отдельными построениями, тактами и т.п. Наиболее просто эта взаимосвязь воплощается в передаче кантилены, где связность жеста обуславливается характером музыкального образа. Применяемый для выражения кантилены жест характеризуется непрерывностью переходов одного движения в другое, закругленностью и мягкостью. Но само по себе отображение связанности еще не передает главного — внутренней динамики движения музыки. Даже при связном исполнении фраза может прозвучать статично. Дирижеру важно передать в жесте не только соединение долей между собой, но и введение их в один непрерывно движущийся поток, стремящийся к определенной цели. Как верно отмечал И.Я. Мусин, «статичность движения в известной мере может быть устранена применением обращенного аутфакта. Извлекая звук жестом, имеющим направление снизу вверх, этот вид аутфакта придает каждой доле черты переходности, незавершенности»⁹¹. Но обращенный

⁹¹ Мусин И.Я. Техника дирижирования. — Л., 1967. — С. 257.

ауфтакт лишь отчасти решает проблему отражения в жесте направленности движения. Полностью передать движение музыки можно лишь при помощи комплексного жеста, смысл которого заключается в объединении и взаимосвязи тактовых долей. Практически это достигается плавным переходом движений от одной доли к следующей без окончательного их завершения.

Существенным препятствием для естественной, выразительной фразировки и отображения непрерывности развития

является первая доля такта. Желая рельефно подчеркнуть метрическую основу пьесы, дирижеры часто акцентируют первую долю каждого такта. Это грубая ошибка. Первая доля необязательно должна быть наиболее сильной, ударной. Очень часто звук, попадающий на первую долю, дает лишь ощущение начала такта, в то время как звук, обладающий реальной ритмической тяжестью, приходится на слабые доли. Поэтому дирижерская акцентировка должна зависеть не от деления такта на сильные и слабые метрические доли, а от логики построения фразы, от смысловых ударений.

Большую роль в создании ощущения непрерывности играет правильное соотношение долей по силе. В небольшом построении не должно быть несколько опорных, одинаково тяжелых долей, так как это расчленит предложение, уничтожит внутреннюю динамику развития мелодии. Передать направление движения лучше всего нивелировкой сильных долей тактов внутри законченного по мысли построения, отобразив в жесте протяженность, текучесть звукового потока.

Передача смысловых связей между звуками и долями такта, разделенными паузами или исполняющимися отрывисто, более сложна, чем в кантилене. Объясняется это тем, что в схемах тактирования, принятых для отображения отрывистых звуков, отсутствуют округлые переходы с одной доли на другую — движение каждого ауфтакта завершается более или менее отрывистым ударом. Задача дирижера заключается не только в преодолении опорности каждого ауфтакта, но и в устранении их разобщенности. Достигается это, как правило, при помощи выразительных жестов, основанных на ассоциативных представлениях. Так, связь долей затакта между собой и устремленность их к сильной, опорной доле

естественно показать одинаковыми, «подбирающими» снизу вверх обращенными ауфтактами. После них движение руки вниз будет восприниматься как устремление к устою, опоре, цели. Некоторое изменение рисунка тактирования оправдано в таких случаях достижением единой направленности движения.

Выявляя смысловые связи между звуками, исполняющимися *стаккато*, дирижер должен особенно внимательно следить за тем, чтобы в звучании не было излишних метрических акцентов; важны акценты мотивные в их соподчинении с акцентом всей фразы и дальше — с моментом кульминации всего построения (предложения, периода). Технически это достигается также при помощи обращенного ауфтакта. Образным жестом — легким кистевым броском снизу вверх — дирижер как бы поддерживает звуки *стаккато* во «взвешенном» состоянии, показывает незавершенность их движения к точке опоры. Для выражения опорных долей нужно увеличить ауфтакт. Степень этого увеличения должна соответствовать роли и значению опорной доли как частичной или общей кульминации музыкальной фразы.

Не менее сложная проблема, чем показ смысловых связей между звуками мотива или мотивами в фразе, — показ связей между тактами. Выше мы уже отмечали, что сильные доли соседних тактов часто бывают не равны по своей метрической тяжести. Среди них можно различать так называемые тяжелые и легкие такты. Наиболее тяжелый такт как бы притягивает к себе остальные такты, суммируя их тяжесть и образуя единую метрическую группу. Задача дирижера — так распределить выразительные возможности руки, чтобы самый весомый жест пришелся на самый тяжелый такт. Главное здесь — суметь сберечь жест, требующийся для показа тяжелого такта, не обнаружить его раньше времени, в противном случае единая, целостная тактовая группа распадется на отдельные куски.

Построение сочинения, его структура должны отражаться в дирижерском жесте наряду с другими элементами выразительности. Ясное членение музыкального фрагмента на фразы способствует возникновению у дирижера необходимого в исполнительстве ощущения цезур.

Немаловажное значение для дирижерской выразительности имеет отображение в жесте структуры суммирования. Чтобы придать суммирующей фразе единство,

предотвратить ее распадение на части и белее выпукло показать кульминацию всего предложения, нужно следить за тем, чтобы метрически сильные доли первых мотивов не повторились на аналогичных долях суммирующего мотива.

Здесь мы подходим к важнейшему моменту фразировки — показу кульминации, логичность и закономерность утверждения которой связана с тем, насколько выдержана прогрессия постепенного подхода к ней. Очень часто кульминация зависит от показа непосредственно предшествующей ей доли. Предваряя кульминацию энергичным замахом, дирижер не должен делать на нем акцент, так как после толчка следует естественная разрядка напряжения. Ощущению устремленности к кульминации будет способствовать нарастание звучности в предшествующей доле. Часто кульминация не удается потому, что крещендо к ней начинается слишком рано.

Естественность кульминации зависит также и от темпа исполнения. Хотя при устремлении к кульминации возникает тенденция ускорения, перед самой кульминацией лучше создать некоторую оттяжку предшествующей ей доли.

Секрет выразительной, выпуклой фразировки заключается чаще всего в том, насколько удалось музыканту пройти мимо несущественных долей и тактов, насколько удалось ему передать движение музыкальной речи к той точке, к которой направлено все. **Мастерство исполнителя в большой степени зависит не только от умения подчеркнуть главное, но и от умения завуалировать второстепенное. И сделать это в дирижировании можно прежде всего при помощи сглаживания граней между долями, нивелировки афтактов, стирания акцентов и «точек». Напротив, показ главного, существенного — вершины фразы, кульминации — может быть осуществлен при помощи рельефного, укрупненного, ясно видимого движения: большого афтакта, введения в дирижирование локтя и плеча.**

Несмотря на относительную самостоятельность отдельных частей руки, в дирижировании участвует в большей или меньшей степени вся рука, движение которой может обобщить и объединить движение отдельных ее частей.

Целостное движение руки в процессе дирижирования должно отражать весь путь развития мелодической фразы — от исходного ее пункта до вершины и завершения.

Движения кисти и предплечья, рисующие схему тактирования, как бы нанизываются на основную линию, определяющую направление фразы. Успех яркого и выразительного показа зависит от того, насколько сумеет дирижер передать непрерывность и целостность движения руки, насколько органично будет выражено в жесте слияние этой целостности с препятствующими объединению движениями тактирования. Важно помнить, что целостное движение руки является для фразировки моментом определяющим, первичным, а тактирующее движение — сопутствующим, вторичным. Исходя из этого, надо очень осторожно пользоваться работой предплечья и плеча, так как слишком широкий жест тактирования, резкие и сильные толчки могут легко нарушить единство музыкальной линии.

Описанные здесь выразительные приемы дирижирования, конечно, нельзя рассматривать как нечто готовое, раз навсегда заданное. Механическое перенесение руки в высокую или низкую позицию, уменьшение или увеличение жеста не даст требуемого результата, если это не будет органически вытекать из исполняемой музыки. Достоинство или недостаток любого дирижерского движения определяется в первую очередь тем, насколько движение целесообразно, насколько оно соответствует данному произведению, данному автору, данному стилю. **Поэтому единственно верный путь в работе над выразительностью жеста заключается в глубоком постижении стиля и характера произведения, в отборе и отшлифовке тех дирижерских средств, которые соответствуют музыке, исполнительским задачам и индивидуальным особенностям дирижера.** Ведь техника дирижирования, как одна из внешних форм проявления исполнительского процесса, является лишь средством раскрытия конкретного музыкального содержания, зеркалом внутренней творческой жизни музыканта. Только в том случае, если дирижер понимает свою функцию как интонирование музыки, раскрывающее драматургию и образный строй произведения, дирижирование становится искусством.

И еще один важный момент. Естественность дирижерского языка, широкие связи и ассоциации с жизненной практикой делают его понятным не только исполнителям, но в определенной мере и слушателям. Это обстоятельство не следует недооценивать. Разумеется, весь комплекс выразительных средств дирижера

адресован в первую очередь исполнителям, но одновременно он оказывает воздействие и на аудиторию.

Восприятие движения дирижера для большинства слушателей служит как бы руководящей нитью при постижении музыки (конечно, если дирижерская жестикуляция не превращается в позерство, отвлекающее от слушания). «Я всегда терпеть не мог слушать музыку с закрытыми глазами, — вспоминал И.Ф. Стравинский. — Зрительное восприятие жеста и всех движений тела, из которых вытекает музыка, совершенно необходимо, чтобы охватить эту музыку во всей ее полноте»⁹².

Из сказанного ясно, что совпадение зрительного ощущения со слуховым, соответствие того или иного дирижерского жеста характеру данного образа, данного звучания имеет для слушательского восприятия огромное значение. Именно этим объясняется тот факт, что дирижеры, пластика и жест которых не переводят адекватно звуковой образ в зрительный, не могут достичь такого контакта со слушателями и той атмосферы в зале, какую создают дирижеры, в совершенстве владеющие этим даром.

Закончить же этот раздел хотелось бы словами известного советского хормейстера и педагога профессора С.А. Ка-зачкова: «Дирижерская техника — очень важный, но далеко не единственный компонент искусства дирижирования. Если дирижер не обладает развитым музыкальным мышлением, воображением и волей, если он не разбирается тонко и уверенно в огромном разнообразии жанров, стилей, форм и выразительных средств музыки, если его репетиционная техника слаба и в работе с хором или оркестром он беспомощен, то никакая внешняя дирижерская техника не восполнит эти решающие недочеты его профессионально-художественного облика.

Более того (и в данном случае это главное), настоящую дирижерскую, художественно-исполнительскую технику может приобрести только тот, кто вооружен соответствующим музыкальным мышлением, теоретическим и

⁹² Стравинский И.Ф. Хроника моей жизни.— Л., 1963. — С. 122.

практическим знанием своего инструмента (хора, оркестра), ибо дирижерская техника — только средство воплощения творческих замыслов, а не самоцель⁹³.

Вопросы и задания

1. В чем состоят особенности концертного исполнения?
2. Обоснуйте необходимость дирижерской техники и расскажите о ее функциях.
3. Перечислите средства и приемы образно-выразительной техники дирижера. В чем особенности передачи в жесте дирижера темпа и его колебаний?
4. Расскажите о дирижерской технике показа динамики и ее оттенков.
5. Какими приемами дирижер может повлиять на изменение тембровой окраски?
6. Перечислите дирижерские приемы передачи необходимой артикуляции звука.
7. Как передать жестом особенности фразировки хорового произведения?

Глава 8

ПРОБЛЕМА СТИЛЯ В ХОРОВОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ

Музыкальный стиль

Осознание исполнителем закономерностей использования различных модификаций темпа, динамики, штрихов, тембра, характера фразировки — необходимое условие убедительной интерпретации. Но все эти элементы исполнительской выразительности реализуются в рамках определенного стиля. Ибо каждое произведение представляет собой не обособленное явление, а частицу целой интонационно-стилистической системы в художественной жизни определенной эпохи. В этой частице, как в микрокосмосе, отражаются не только стилистические признаки соседних по времени музыкальных явлений, но и характерные особенности конкретной исторической эпохи в целом.

Разумеется, по одному произведению нельзя сделать вывод о стиле композитора. Познание стиля возникает только при условии полного и глубокого знания всего его творчества. Для этого требуется переиграть не один десяток партитур автора и его современников и, кроме того, «войти» в созвучную ему эпоху всеми возможными путями

⁹³ Казачков С. А. Дирижерский аппарат и его постановка. — М., 1967. — С. 110.

— через живопись, поэзию, историю, философию. Только при такой целенаправленной работе исполнитель может приблизиться к истинному пониманию стиля, которое в свою очередь даст предпосылки к верной его передаче в процессе исполнения — что является в искусстве высшим проявлением артистического профессионализма.

Понятие «художественный стиль» обычно употребляют в двух значениях:

1) как совокупность характерных, отличительных черт произведения искусства, архитектуры, музыки, поэзии, литературы, а также художественного или литературного направления, школы, эпохи;

2) как прием, способ, метод работы.

В философском словаре стиль в искусстве определяется как «исторически сложившаяся общность образной системы, средств и приемов художественной выразительности, обусловленная единством идейно-исторического содержания»⁹⁴. С этим определением перекликается определение музыкального стиля, данное Л.А. Мазелем: «Музыкальный стиль — это возникающая на определенной социально-исторической почве и связанная с определенным мировоззрением система музыкального мышления, идейно-художественных концепций, образов и средств их воплощения... В понятие стиля входит и содержание, и средства музыки, входит содержательная система средств»⁹⁵.

Признаками стилевой общности могут быть охвачены музыкально-художественные явления различного объема и различного временного диапазона. Это может быть один автор (композитор) или множество авторов: от небольшой группы современников до нескольких поколений композиторов, деятелей какого-либо исторического периода или национальной школы. В зависимости от круга явлений, охватываемых общностью стиливых признаков, в эстетике определяются три основных уровня художественного стиля: стиль исторический, или эпохальный, стиль направления и стиль индивидуальный.

⁹⁴ Философский словарь. — Изд. 4-е. — М., 1980.

⁹⁵ Мазель Л.А. Строение музыкальных произведений. — М., 1960. — С. 16.

Стиль исторический, самая широкая по масштабу категория, обобщает значительный круг музыкально-художественных явлений в пределах более или менее длительного исторического отрезка времени. Менее широкая разновидность — *стиль направления* — предполагает дополнительные подразделения в зависимости от характера объединяющих признаков: «течение», «школа» в различном смысле этого понятия и др. (Наряду с указанными стилевыми уровнями необходимо назвать еще один, носящий несколько отличный от них характер и потому занимающий особое место, — стиль национальный.)

Индивидуальный стиль занимает в иерархии стилевых уровней низшую ступень. Творчество отдельных художников является первоосновой, на которой возникают коллективные стилевые уровни. Поэтому индивидуальный стиль является в известной мере и предпосылкой образования стилей коллективных, и одновременно частным их выражением. Определяется индивидуальный стиль художника общими особенностями, свойственными ряду его произведений, выраженными через их форму, образную и изобразительно-выразительную структуру. (В пределах уровня индивидуального стиля композитора для большей объективности должен быть выделен дополнительно еще один уровень — стиль различных этапов его творческого пути. Так, закономерно говорить о стиле раннего периода творчества многих выдающихся композиторов и о стиле позднего периода.) Совокупность произведений многих художников, связанных общими принципами метода, стиля, содержания, мировоззрения, образует стилевое направление. В свою очередь, совокупность стилевых признаков, отличающих ряд направлений той или иной исторической эпохи, создает эпохальный стиль (стиль эпохи Возрождения, Просвещения, стиль русского барокко XVII—XVIII вв., проявившийся в хоровом партесном концерте, и т.д.).

Основным критерием применимости понятия «стиль эпохи» к музыкальному искусству служит наличие в музыке какого-либо крупного исторического периода ощутимой общности определенного комплекса стилевых признаков, находящихся между собой в системной взаимосвязи. Именно условие значительной хронологической протяженности такого периода, осознаваемое нами как нечто целостное, единое,

противостоящее иным, граничащим с ним периодам, определяет наличие лишь небольшого числа обозначений исторических стилевых систем, ранее сложившихся в других областях искусствознания.

К наиболее ранним этапам музыкального творчества — античности и средним векам — такого рода обозначения едва ли применимы: обычно говорят просто о музыке этих периодов в целом. Первым по времени периодом, допускающим применение понятия стиля эпохи, является период Возрождения. Следующим по порядку называют в качестве эпохального стиль барокко, который разделяется на ранний и поздний. Затем следуют классицизм, особенно в высшем его проявлении — венской классической школе, романтизм и, наконец, различные направления, характерные для настоящего времени: импрессионизм, экспрессионизм, неоклассицизм, абстракционизм, додекафония, «конкретная музыка» и пр.

Музыка *эпохи Возрождения*, которой, в противоположность средневековому аскетизму, свойственны гуманизм и полнота жизнеощущения, требует от исполнителей сочетания строгости и возвышенности, изысканности и простоты, целомудренной чистоты и мягкого юмора. Эти черты в той или иной степени должны присутствовать в исполнении любого произведения, вне зависимости от того, к какому периоду Возрождения, раннему или позднему, и к какой школе — нидерландской (во главе с Жоскеном Дебре), римской (во главе с Палестриной) или венецианской (во главе с Габриели) — они относятся. В большой степени стиль исполнения определяется тем, к какому характеру и жанру приближаются исполняемые сочинения (месса на канонический латинский текст, мотет, опера, кантата или светский мадригал, вилланелла, фроттола, качча, баллада, песня). В связи с тем, что почти все эти жанры характеризует развитое вокальное полифоническое многоголосие, а композиторов, работающих в них, — высокое полифоническое мастерство, обязательным условием исполнения сочинений эпохи Возрождения является большая вокальная, и в частности полифоническая, культура хора, инструментальность вокальной манеры, гибкость и подвижность голосов, филигранная отточенность штрихов и оттенков.

В музыке *барокко* композиторов прежде всего интересовала конструкция (структура) произведения. Наиболее типичен в этом смысле стиль И.-С. Баха — строгий, суровый и лаконичный. В нем неуместна красочность, характерная для романтизма и импрессионизма. Это мужественное, здоровое искусство, в котором стиль свободной полифонии доведен до высшего совершенства. Мышление Баха-композитора и Баха-виртуоза по своему духу и стилю было «органным», подобно тому как, скажем, мышление Бетховена — «оркестровым», а Шопена — «фортепианным». В исполнении Баха основное заключается в том, чтобы выявить, благодаря точному ритму и непоколебимому темпу, строгую полифоническую «конструкцию». Для того чтобы воссоздать ощущение «органности» звучания в исполнении музыки Баха, следует использовать мощное крещендо к заключительным кульминациям, дающим великолепное завершение, подобное монументальному куполу собора.

В галантном, изысканном стиле *рококо*, рожденном при французском дворе, не было места углубленному созерцанию, философскому размышлению, отражению могучих страстей. Легкая, беззаботная жизнь, в которой горести мимолетны, а радостям постоянных развлечений надлежало заменить истинное счастье, составляла тогда предмет искусства. Стиль рококо ярко отражает эстетические взгляды светского общества: условность, стремление к внешней отделке, изяществу и эффектности. Отсюда — мастерство утонченной внешней формы, достигшей во времена рококо высокого совершенства, страсть к миниатюрному, ажурному. Прихотливая изысканность линий, широкое развитие орнаментально-декоративного начала, прозрачность фактуры, типичные как для инструментальных, так и для хоровых миниатюр «галантного века» (Франсуа Куперен, Жан-Филипп Рамо, Луи Дакен, Жан-Батист Люлли), рождают соответствующий стиль исполнения, характеризующийся интимной камерностью, грацией, легким и светлым звучанием, скерцозностью, частым использованием стаккато, контрастных сопоставлений силы звучности, различных тембровых красок.

Творчество *венских классиков* — Гайдна, Моцарта, Бетховена — объединяет глубина и жизненность содержания, стройность и ясность формы, естественность и

простота. В то же время стиль и круг образов каждого из них ярко индивидуален. Основная сфера музыки Гайдна — радость бытия. Бодрая, светлая, жизнерадостная, она вселяет веру в силы человека, поддерживает его стремление к счастью. В ней много веселья, живой игры ума, здорового юмора. Рисуя идеальный мир счастья, Гайдн наполнял его жизненными образами, реальными характерами, впечатлениями от природы. Никто до Гайдна так непосредственно не опирался на музыкальное творчество народа, не воспевал лучшие стороны души простых людей. С этим связана особая простота, доступность и достаточно «земной» характер его музыки, исполнение которой требует меньше изысканности и утонченности, чем музыка Моцарта. По сравнению с Гайдном, которого Моцарт называл своим «отцом, наставником и другом», музыка Моцарта более субъективна, индивидуальна и романтична. Охарактеризовать моцартовский стиль чрезвычайно сложно. Для него в равной степени характерны и величественная, энергичная тема симфонии «Юпитер», и веселый, неудержимо стремительный поток звуков увертюры «Свадьбы Фигаро», и трагическое звучание многих номеров «Реквиема». В музыке Моцарта гармонически сочетались просветительский классицизм с его культом разума, идеалом благородной простоты и оптимизмом и сентиментализм с его культом сердца и идеалом свободной личности. Сохраняя жизненные элементы галантного стиля, но переосмысливая и подчиняя их более глубокой эстетической концепции, Моцарт утверждал новый прогрессивный путь развития музыки. Индивидуализация образов, наполненность экспрессией, стремительность развития, романтичность, изящество и филигранность, редкая красота мелодики и совершенство формы — вот, пожалуй, черты, которые характеризуют моцартовский стиль, весьма далекий от мифа о беспечном, наивном художнике, «солнечном юноше», гении, творящем без усилия и раздумья. В своих требованиях к исполнительскому искусству Моцарт был выразителем строгой классической эстетики. Он требовал от интерпретаторов абсолютно точного исполнения всех нот, пауз, украшений, соблюдения надлежащего темпа.

В противоположность Моцарту Бетховен — типичный революционер, музыка которого имеет титанический размах. По своему интонационному строю она порой

ближе гимнам и маршам Великой французской революции, чем Гайдну и Моцарту, хотя стилистическая общность и преемственность венских классиков несомненны. Существует много попыток периодизации творчества Бетховена по биографическим и стилистическим признакам, поскольку при сопоставлении его произведений, написанных в разные периоды творчества, ясно обозначаются изменения в стиле. Однако любая периодизация по стилистическим признакам условна. Многие из созданного Бетховеном в юности было им использовано в более поздние годы; новые стилистические тенденции, отчасти сближающие Бетховена с композиторами-романтиками, заметны в сочинениях не только последнего, но и раннего венского периода его творчества.

В *романтизме* как эпохальной стилевой системе достаточно ясно выделяются три этапа. Первый из них, ранний (примерно два десятилетия XIX в.), во многом еще остается преемственно связанным с предшествующим ему классицизмом (Вебер, Шуберт, молодой Глинка). Второй этап, условно называемый некоторыми музыковедами «средним», охватывает время от 30-х гг. (начало зрелости Шумана, Листа, Шопена, Вагнера, Берлиоза) приблизительно до конца 80-х гг. XIX в. За ним следует постепенно намечающийся переход к третьему, позднему этапу, несущему в себе зародыши последующих стилевых тенденций. Причем в романтический период развития музыки индивидуальные стили композиторов становились все менее похожими друг на друга. Стилистические различия у ранних романтиков — Шуберта, Мендельсона, Шумана, Листа, Шопена — не менее явственны, чем у поздних — Р. Штрауса, Малера. Например, хоровые произведения основоположника венской романтической школы Шуберта отличаются светлым, созерцательным характером, искренностью и непосредственностью чувства. В противоположность им хорам Ф. Мендельсона свойственны большая сдержанность, спокойствие и ясность духа, некоторая рационалистичность. В хоровом творчестве Р. Шумана можно найти много моментов, роднящих его с Мендельсоном и в особенности с Шубертом (это относится прежде всего к тематике произведений и к приемам письма). Однако тенденция к передаче внутренних переживаний человека находит в музыке Шумана более конкретное воплощение. Наиболее характерные черты романтизма —

преувеличенная насыщенность чувств, поэтичность, лиризм, прозрачная картинность, гармоническая и тембровая яркость, красочность. В то же время их нельзя рассматривать как признаки только этого стиля; в большей или меньшей степени они свойственны таким различным школам, как русский реализм социально-критического направления (Мусоргский), французский импрессионизм (Дебюсси). То же можно сказать и в отношении русского хорового стиля конца XIX — начала XX в.: хорового творчества Танеева, Кастальского, Чеснокова, Вик. Калинникова, Гречанинова, Ипполитова-Иванова. Все они — приверженцы реалистического направления в музыке. Однако неоднородность развития русской музыкальной культуры этого периода, принадлежность к различным школам (петербургской и московской) отразились в их индивидуальных стилях.

Наиболее ярким является, несомненно, хоровое творчество СИ. Танеева, которому принадлежит главная заслуга в поднятии хорового жанра до уровня самостоятельного, стилистически обособленного вида музыкального искусства. Его сочинения стали высшим достижением в русском дореволюционном хоровом искусстве, проявлением классического стиля в русской музыке и оказали огромное влияние на плеяду московских хоровых композиторов, представляющих новое направление в хоровом искусстве. Почти все московские «композиторы-хоровики», многие из которых были непосредственными учениками Танеева, находились под влиянием его творческих установок и принципов.

Особенностью хорового стиля Танеева является свободное сочетание гармонических и полифонических приемов изложения. Текст, прозвучавший в гомофонно-гармоническом складе, получает затем дальнейшее раскрытие в полифоническом развитии. Свободный переход от одной фактуры к другой базируется на интенсивной мелодизации голосов в гармоническом изложении и на ясной гармонической основе полифонического склада. Характерная черта танеевского хорового стиля — стремление к максимально полному раскрытию выразительных возможностей вокальной полифонии. Сам композитор писал по этому поводу: «Контрапункт дает возможность каждому голосу спеть ту мелодию, которая выражает данное настроение, и таким образом извлечь из хора наибольшую

выразительность, на которую он способен»⁹⁶. Не довольствуясь применением средств классической полифонии (имитационной, контрастной), Танеев вводит принцип подголосочности, то есть придает ей национальный колорит. К особенностям танеевского стиля можно отнести также картинность, живописность образов, выраженную полифоническими средствами.

Яркой стилистической индивидуальностью отличается творчество А.Д. Кастальского, о котором Асафьев писал: «Он — единственный мастер русского хорового письма и тончайший знаток народного творчества, создатель естественно-го, а не школьно-педагогического стиля русской хоровой полифонии и гармонии»⁹⁷. Своим творчеством Кастальский дал толчок развитию распевно-подголосочного стиля а *carrella*, в котором претворялись интонационно-мелодические и ладовые элементы народного музыкального языка, фактуры многоголосного народного пения с присущими ему приемами голосоведения, импровизационностью и свободой развития.

У остальных авторов, составляющих новое направление хоровой музыки, индивидуальные стилистические особенности выражены менее ярко.

Так, А.Т. Гречанинов шел по пути сознательного синтеза различных стилей. Беря за основу мелодии знаменного распева, композитор, по его словам, стремился «симфонизировать» формы церковного пения. При этом он облакал их в пышный гармонический наряд. Черты концертной нарядности носит и светское хоровое творчество Гречанинова. Большинство его светских хоров отличают мелодичность, красивая гармонизация, яркая образность, умелое использование хоровых красок, вокальное удобство.

Главная особенность хорового стиля П.Г. Чеснокова — сочетание в письме максимального выявления стихии вокальности и принципов инструментального письма. Отсюда «поющая гармония» его хоров и их необыкновенно эффектное звучание, рожденное не только редким пониманием природы и выразительных возможностей певческого голоса, но и выдающимся вокально-хоровым чутьем

⁹⁶ Цит. по: *Ольхов К.* Хоры а *carrella* С. Танеева // *Хоровое искусство.* — Л., 1971. — Вып. 2. — С. 48.

⁹⁷ Б. Асафьев о себе // *Воспоминания о Б.В. Асафьеве.* — Л., 1974. — С. 483.

дирижера-практика. Как и Гречанинов, Чесноков стремился к выявлению красочных возможностей хора, к акустической благозвучности. Типичные черты его хоров — широта диапазона, использование низких басов (октавистов), применение *divisi*.

В стилистике Вик. Калинникова отчетливо проступают две основные тенденции: первая — мелодическая, идущая от Чайковского, в частности от его романсов, отчетливо ощущается в пейзажной лирике композитора («Элегия», «Зима», «Осень», «Жаворонок» и др.), и вторая — эпическая, идущая от Бородина («Лес», «На старом кургане», «Кондор», «Ой, честь ли то молодцу» и др.). Мелодика хоров Калинникова близка городской, иногда крестьянской песне. Очень разнообразна хоровая фактура: эпизодически используется неполный хор; мелодия часто проводится в различных партиях в виде «перекличек», органнй пункт применяется не только в нижних, но и в верхних голосах, на разных ступенях лада. Из других характерных черт его хорового письма можно отметить ярко выраженное стремление к строфичности, то есть к оформлению каждой строфы текста новым музыкальным материалом, и интенсивную мелодизацию голосов при гармонической в основном фактуре.

Уже из этих весьма схематичных характеристик видно, что в русской хоровой музыке конца XIX—начала XX в. достаточно отчетливо прослеживаются не только коллективные, но и индивидуальные стили. XX век — век величайших войн, величайших революционных событий, социальных преобразований — вынес на поверхность множество новых направлений и стилистических тенденций, новых принципов музыкальной композиции, эстетических платформ, в процессе столкновения и противоборства которых происходили и происходят формирование и кристаллизация нового музыкального языка.

Первым из новых течений, сыгравших выдающуюся роль в художественной культуре, вышел на историческую арену *импрессионизм*. Он внес в музыку тончайший колорит гармонических сочетаний — многокрасочных «пятен», необычность инструментальных сопоставлений, преобладание колорита над мелодическим рисунком. В целом эмоциональный строй большинства произведений композиторов-импрессионистов (К. Дебюсси, М. Равель, П. Дюка, О. Респиги, К.

Шимановский и др.) скорее изыскан, чем взволнован. Влияние импрессионизма испытали на себе и некоторые русские композиторы начала XX в. (Н. Черепнин, В. Ребиков, С. Василенко, А. Скрябин, И. Стравинский).

Суровые годы Первой мировой войны и связанное с войной состояние мрака, горя, боли породило новое направление — экспрессионизм. Его яркие представители — Г. Малер-, Р. Штраус, А. Шенберг, А. Берг в своих сочинениях, характеризующихся крайним субъективизмом, стремились передать изнанку душевной жизни, предельно заостренные, истерические, подчас патологические эмоции.

Реакцией против перенасыщения сознания патологически взвинченными образами, разорванности музыкальных конструкций стало возникновение неоклассицизма, в котором проявилось стремление к упорядоченности, покою, ясности, отдыху от невероятного нагромождения формальных звуковых конструкций. К представителям неоклассицизма можно отнести И.Ф. Стравинского, К. Орфа, отчасти С.С. Прокофьева, движимого интересом к здоровому искусству, лишенному экспрессионистской взвинченности и мрачной исступленности.

Из других направлений музыки XX в. нельзя не упомянуть *додекафонию*, полностью отрицающую закономерности ладовой организации музыкальных звуков; *музыкальный абстракционизм, конкретную музыку*.

Конечно, эти направления не исчерпывают всех течений и стилей, существующих в современной музыке. В каждую эпоху люди творят по-разному: одни выражают приверженность традициям, другие отдают свою энергию поиску новых путей. Процесс такого разделения вкусов, эстетических устремлений сложен и противоречив. Не все приверженцы традиционного искусства ретрограды, не всякая погоня за новизной являет собой акт новаторства. И в XX в. наряду с перечисленными течениями очень многие композиторы направляли и направляют свои творческие устремления на реалистическое отражение действительности в музыке. Разумеется, огромное значение имеет индивидуальная манера письма, свойственная личности композитора. Но при всех индивидуальных особенностях их творчество может быть приведено к общему реалистическому знаменателю, хотя, подчеркиваем, очень разнятся друг от друга Я. Сибелиус и Б. Бриттен, Л. Яначек и

Дж. Гер-швин, П. Дессау и А. Онеггер, Г.В. Свиридов и Р.К. Щедрин, А.Г. Шнитке и В.А. Гаврилин, С.М. Слонимский и Э.В. Денисов. В их творчестве реализм выступает в индивидуализированном, а не унифицированном виде, сочетаясь с другими течениями — романтизмом, импрессионизмом, экспрессионизмом, неоклассицизмом. Поэтому, характеризуя стиль современных композиторов, нужно очень осторожно и внимательно выявлять его разнообразные проявления, дабы избежать абсолютизации и штампов. Не говоря уже о том, что на различных этапах творческого пути композитора его индивидуальный стиль может меняться и подвергаться различным влияниям, нужно помнить о том, что в один и тот же исторический период и даже в одной стране разные композиторы могут параллельно творить в различных стилях.

Исполнительский стиль

Рассмотренные стилевые уровни присущи и музыкально-исполнительскому искусству, хотя понятно, что основу для формирования стиля исполнения музыки того или иного автора создает прежде всего осознание его творческого стиля, стиля направления и эпохи, к которым он принадлежит. Именно с этой позиции — соответствия или несоответствия стилю композитора — подходят к проблеме исполнительского стиля выдающиеся музыканты и педагоги. Так, Г.Г. Нейгауз в свойственном ему полушутливом тоне пишет по этому поводу: «По-моему, есть четыре вида "стиля исполнения". Первый — никакого стиля: Бах исполняется "с чувством" а la Chopin или Фильд, Бетховен — сухо и деловито а la Clementi, Брамс — порывисто и с эротизмом а la Скрябин или с листовским пафосом, Скрябин — салонно а la Ребиков или Аренский, Моцарт — а la старая дева и т.д., и т.д.

Второй — исполнение "морговое": исполнитель так стеснен "сводом законов" (часто воображаемых), так старательно "соблюдает стиль", так доктринерски уверен, что можно играть только так и никак не иначе, так старается показать, что автор "старый" (если, это, не дай бог, Гайдн или Моцарт), что в конце концов бедный автор умирает на глазах у огорченного слушателя и ничего, кроме трупного запаха, от него не остается.

Третий вид, который прошу никак не смешивать с предыдущими, — исполнение музейное, на основе точнейшего и благоговейного знания, как исполнялись и звучали

вещи в эпоху их возникновения, например, исполнение Брандербургского концерта с небольшим, времен Баха, оркестром и на клавесине со строгим соблюдением всех тогдашних правил исполнения (ансамбль Штрасса, Ванда Ландовская с ее клавесином; для полноты впечатления было бы желательно, чтобы публика в зале сидела в костюмах эпохи: париках, жабо, коротких штанах, туфлях с пряжками и чтобы зал освещался не электричеством, а восковыми свечами).

Четвертый вид, наконец, — исполнение, озаренное "проникающими лучами" интуиции, вдохновения, исполнение "современное", живое, но насыщенное непоказной эрудицией, исполнение, дышащее любовью к автору, диктующее богатство и разнообразие технических приемов под лозунгом: "Автор умер, но дело его живо!" или: "Автор умер, но музыка его жива!", если же автор жив, — под лозунгом: "И будет жить еще в далеком будущем".

Ясно, что виды № 1 и № 2 отпадают: первый — из-за глупости, незрелости и молодости, второй — из-за старости, перезрелости и глупости.

Остаются: № 4, бесспорно, самый лучший, и № 3 — в виде ценного, весьма ценного приложения к нему... Верным для меня остается одно: стиль, хороший стиль — это правда, истина»⁹⁸.

В этом высказывании выдающегося исполнителя и педагога ясно определяется, где надо искать ключ к правдивому воссозданию образов прошлого, в каком соответствии в подлинном искусстве должны сочетаться историзм и ощущение современности.

Однако исполнительский стиль определяется не только верностью передачи стиля музыки. В силу надстроечного характера исполнительского процесса трактовка понятия «стиль» в музыкальном исполнительстве сложна и двойственна. С одной стороны, верная трактовка исполнителем произведения невозможна без глубокого уяснения всех стилевых уровней, характеризующих творчество данного автора. С другой стороны, на ступени исполнительского творчества — категории надстроечной

⁹⁸ *Нейгауз Г.* Об искусстве фортепианной игры. — М., 1956. — С. 256—257.

по отношению к композиторскому творчеству — отмеченные выше стилистические уровни тоже существуют.

Рассматривая, например, исполнительский стиль как *историческое явление*, можно установить, что каждая историческая эпоха порождала характерные для себя исполнительские течения. Так, в эпоху классицизма откristаллизовался стиль исполнения, строго соответствующий эстетическим представлениям того времени. Возвышенность сочеталась в нем с лаконизмом выразительных средств; чувственное начало подчинялось интеллекту; страстность имела оттенок интеллектуализированной, строгой патетики.

В романтическую эпоху произошла коренная ломка исполнительского стиля, наполнившегося пылкостью, восторженностью, чувственной экзальтацией. Наконец, во второй половине XIX в. вместе с расцветом реализма неотъемлемыми качествами исполнительства стали объективность, психологизм, искусство художественного перевоплощения.

Столь же естественно, что стиль исполнения, охватывая группы родственных друг другу по эстетическим позициям исполнителей, бывает связан с тем или иным *направлением*. Направление обычно берет свое начало от исполнительской манеры какого-либо большого артиста или руководимого им музыкального коллектива (хора, оркестра, ансамбля). Развиваясь в творчестве последователей, подобная характерная манера постепенно складывается в определенный, отличающийся особенностями и традициями интерпретации исполнительский стиль, школу. Так, например, создавался известный игумновский стиль исполнения музыки Чайковского, дани линский стиль исполнения хоровых сочинений Кастальского и Рахманинова, исполнительский стиль московского Синодального хора и петербургской Придворной певческой капеллы, Государственного русского хора и Московского камерного хора.

И наверное, совсем не нуждается в доказательстве положение об исполнительском стиле как *индивидуальном* явлении, поскольку именно творчество отдельных художников является первоосновой, на которой возникают коллективные стилевые уровни. В качестве примера яркого индивидуального стиля в хоровом

исполнительстве можно назвать стиль В. Орлова, Н. Данилина, М. Климова, А. Свешникова, Вл. Соколова, К. Птицы, К. Лебедева, А. Юрлова, В. Минина, В. Чернушенко, Б. Тевлина, И. Кокарса, Б. Певзнера, В. Семенюка и многих других дирижеров профессиональных и самодеятельных хоров.

Известно, что каждый исполнительский акт неповторим, сиюминутен. И однако, как бы ни была неизбежна и самоочевидна вариантность даже смежных исполнений одного и того же произведения одним и тем же концертантом, более мощными, нежели временные, оказываются факторы постоянные, и среди них индивидуальность артиста, его стилевая устремленность, присущая ему манера. Эту манеру, особую «исполнительскую интонацию», можно определить как целостное явление — искусство данного концертанта, — единое в своей эволюции и поддающееся более или менее стабильным определениям. Сказанное с полным основанием можно отнести и к стилю исполнения одного и того же коллектива, который, если он руководим ярким авторитетным музыкантом-художником, неизбежно отражает в своем почерке и личность своего руководителя.

В чем же конкретно проявляется индивидуальный исполнительский стиль? Прежде всего в различном понимании и чувствовании исполняемой музыки, в различном способе ее передачи, хотя определяется различие исполнительской индивидуальности спецификой психологической и душевной организации личности, характера мышления, эмоционального склада артиста. Реализуются же все эти моменты в особом, присущем данному артисту способе передачи.

Исследователи исполнительства выделяют обычно три основных исполнительских стиля: классический, романтический и лирико-интеллектуальный.

Классический стиль исполнения характеризуется особым вниманием к точности текста, метрической строгостью и четкостью, отчетливым обозначением первых долей тактов. Объективная логика определяет у исполнителя классического типа место и значение каждой детали, диктует строжайшее единство темпа, исключает какой бы то ни было субъективизм прочтения текста. Деталь для исполнителя-«классика» играет роль одного из отшлифованных кирпичиков, в результате сложения которых возникает целое. Лучшим представителям этого стиля удастся

достичь органического объединения деталей в единое целое, поражающее мастерством, законченностью и равновесием всех слагаемых. Но так как этот тип исполнения легче других допускает внешнее, поверхностное подражание, то он издавна сделался излюбленным стилем всякого рода «чиновников от музыки», в исполнении которых ярче всего проступает казенность, безжизненность, педантский формализм — все главные опасности, свойственные этому типу исполнения⁹⁹.

Прямой противоположностью классического является *романтический стиль* исполнения. Представители этого стиля исходят не из нотных знаков, а из образных ассоциаций, рожденных текстом; не из конструктивных деталей, а из поэтической картины. Исполнитель-романтик вдохновляется поэтическими ассоциациями, образами словесного искусства. Прелесть отдельного звучания, красота и трогательность отдельного эпизода имеют для него такую притягательную силу, что ради них из-за внезапного импульса он способен замедлить непрерывное движение. Преобладание субъективного над объективным, эмоционального над рациональным, общего над частным порождает нередко некоторую «эскизность» исполнения: метроритмические неточности, отступления от текста, авторских ремарок, нарушение темпового единства. Однако характерно, что у подлинно больших исполнителей романтического плана эти недостатки не приносят большого ущерба художественному впечатлению, ибо каждый большой исполнитель умеет заставить слушать себя, покоряя публику цельностью, жизненностью, эмоциональной насыщенностью своей трактовки, заставляя ценить не ее правильность, а ее убедительность. Но для такого воздействия артист должен обладать действительно яркой индивидуальностью, незаурядной, стихийной творческой силой. Иначе исполнение в «романтическом» стиле таит в себе опасность дилетантизма, подобно тому как внешнее подражание исполнителю-«классику» таит опасность ремесленничества.

Примером противопоставления классического и романтического стилей в хоровом исполнительстве могут служить петербургская Придворная певческая капелла и

⁹⁹ Отметим, кстати, что этот тип среди хормейстеров встречается довольно часто, что связано в большой степени с печальной практикой подготовки студентов-«хоровиков» не как музыкантов-художников, а как своего рода «руководителей-мастеровых», умеющих методически грамотно и добротнo выучить с хором нотный текст произведения и создать чисто и слаженно звучащий хоровой «инструмент».

московский Синодальный хор. Характеризуя стиль капеллы конца XIX — начала XX в., известный хоровой дирижер и педагог С. Казачков пишет: «С точки зрения чисто формальных требований (ансамбля, строя и т.д.) звучание было безукоризненным, совершенным. Этот профессионализм, прочно завоеванный упорным трудом многих поколений певцов и регентов, поддерживался такой железной дисциплиной, что даже обычные "рядовые" службы и концерты проходили без каких-либо заметных для слушателя внешних изъянов. Что касается собственно художественного облика капеллы разбираемого периода, то он отличался монументальностью и официальной величием, холодной, тяжеловесной органностью звучания (орган без регистров), академической объективностью интерпретации, инструментальностью интонирования, лишенного живых, теплых голосовых красок. Бесстрастность и объективизм были теми принципиальными стилистическими особенностями, за которые капелла убежденно держалась. Всякое проявление певцами эмоциональности считалось дурным вкусом, нарушением стиля. Статичности и тяжеловесности общего впечатления способствовало то обстоятельство, что интерпретация фиксировалась во время репетиций "намертво". Импровизация, отступления от однажды заученных темпов, нюансов и т.д. рассматривались как тяжелые проступки... Дикция была ясной, а поэтический текст хоровых произведений звучал бескрасочно. Слово в пении рассматривалось лишь как фонетический, но не как выразительно-смысловой элемент»¹⁰⁰.

И далее — о московском Синодальном хоре: «В противовес капелле московский Синодальный хор к концу XIX в. развивался как художественный ансамбль романтического стиля, оказавшись тем самым на передовых творческих позициях своего времени. Его искусство в этот период отличают глубина и эмоциональность выражения, страстность, темпераментность и убежденность исполнительского тона, подвижность ансамбля, подчиняющегося дирижеру с необычайной чуткостью, яркая и разнообразная тембровая палитра, тончайшая нюансировка, нигде не теряющая органической связи с логикой художественного целого, владение как широкой кантиленой, так и разнообразной виртуозной техникой, отточенность дикции и

¹⁰⁰ Казачков С. Два стиля — две традиции // Сов. музыка. — 1971. — №2. — С. 65

покоряющее декламационное мастерство, любовь к поэтическому слову и умение проинтонировать его в музыке, живой, пульсирующий темпоритм...»¹⁰¹ Столь большое различие стилей этих двух коллективов в немалой степени связано с личностью, эстетическими, художественными принципами их руководителей. Если в творческом взлете Синодального хора колоссальная заслуга принадлежит В.С. Орлову — вдохновенному художнику, дирижеру-артисту, сочетающему в себе черты гениального музыканта-исполнителя и образованнейшего музыканта-педагога, то причина консерватизма и традиционно застывшего исполнительского стиля Придворной капеллы — в обратном. «Больное место капеллы — отсутствие дирижера-художника, — пишет музыкальный обозреватель Н. Компанейский, — Рожнов, Смирнов, Азеев — весьма хорошие и знающие свое дело регенты, годные для приходских церквей, но для капеллы требуются дирижеры иного порядка, — интеллигентные художники...»¹⁰²

Классический и романтический стили встречаются в исполнительской практике наиболее часто. Между этими полярными стилями стоит стиль, за которым в последнее время закрепилось название «лирический интеллектуализм»¹⁰³. Этот стиль в равной мере отрицает романтическую приблизительность и классическую педантичность, статическую объективность и экстатический субъективизм. Вместе с тем определение «лирический интеллектуализм» подчеркивает преобладание в данном стиле интеллектуального фактора, который в большой мере вытесняет органичные для романтического исполнения импульсивную эмоциональность и стихийность, опирающиеся главным образом на интуицию. В конструктивном плане этот стиль довольно жестко лимитирует долю импровизационности в момент исполнения, в выразительном — устраняет как душевные самообнажения, так и налет страстной чувственности и направляет экспрессию в область глубоких, серьезных размышлений. Пронизанность этих размышлений чувством, проникновенностью

¹⁰¹ *Казачков С.* Указ. соч. — С. 87.

¹⁰² Русская музыкальная газета. — 1905. — № 48—49.

¹⁰³ *Рабинович ДА.* Исполнитель и стиль. — М., 1979. — Вып. 1. С. 225.

исполнения в корне отличает данный стиль от академизма с его чрезмерным объективизмом, рационализмом, схематической рассудочностью.

В интерпретациях лучших представителей этого стиля, таких как Бузони, Рихтер, Гульд, почти нет места безотчетному, стихийному, подсказанному только интуицией, зато много найденного, открытого, постигнутого. Их трактовки — результат работы художественного воображения, опирающегося на знание.

Разумеется, нельзя сводить все разнообразие исполнительских индивидуальностей к описанным здесь трем стилям. Их следует рассматривать скорее как выделенные из практики обобщающие характеристики, которые сравнительно редко обнаруживаются в своем «чистом» виде. Гораздо чаще встречаются разновидности этих стилей с теми или иными индивидуальными отклонениями и всевозможные промежуточные градации, в которых «основные» типовые элементы смешаны в самых различных пропорциях и соотношениях. Это совершенно естественно, так как индивидуальный исполнительский стиль зависит от личности исполнителя, характера его артистического мышления, типа нервной системы, темперамента. Поэтому наряду с понятием «стиль исполнения» правомерно, по-видимому, ввести понятие «исполнительский тип», непосредственно связанное с учением И.П. Павлова о типах нервной деятельности.

Павлов отмечал, что известные четыре вида человеческого темперамента непосредственно соответствуют типам нервной системы: холерический — возбужденному, сангвинический — оживленному, флегматический — спокойному, меланхолический — тормозному. В свою очередь тип нервной системы «кладет ту или иную печать на всю деятельность человека»¹⁰⁴. Отсюда возникает возможность соотнесения исполнительской типологии с биологическими типами, темпераментами, хотя каждый из исполнительских типов предстает перед нами как сложная опосредованная надстроечная модификация. Как не бывает «чистых» стилей, так не бывает и «чистых» типов — и общечеловеческих, и исполнительских.

¹⁰⁴ Павлов И. Поли. собр. соч. — М.; Л., 1951. — Т. 3. Кн. 2. — С. 77.

Напомним вкратце отмеченные Павловым объективные различия темпераментов, имеющие, на наш взгляд, прямое отношение к художественному, и в частности музыкально-исполнительскому, творчеству.

Представитель сангвинического темперамента, то есть сильного, уравновешенного, подвижного, не боится новизны — он ее ищет и находит, радуется всему новому. Это счастливая черта сангвиника, но при некоторых обстоятельствах она ведет к излишнему азарту, а иногда даже к авантюризму.

Флегматик великолепно справляется со всеми жизненными задачами и трудностями. Он спокоен, упорен в работе и систематично продвигается в направлении цели. Однако всякая новизна, сколько-нибудь резкая перемена обстановки его волнует, даже пугает.

Холерик — тоже сильный в нервном отношении человек, но в отличие от сангвиника и флегматика он неуравновешен. Правда, подобно сангвинику, он — сторонник всего нового, новизна возбуждает его, она как бы подхлестывает его психику, но существенная разница в том, что холерик далеко не всегда оканчивает начатое, отвлекается другими задачами, которые также не доводит до конца. В этом выражается его неуравновешенность.

Меланхолик медленно осваивается с новыми обстоятельствами, с каждым новым объектом. В этом его сходство с флегматиком. Но меланхолик — слабый тип нервной системы. В познавательной и исполнительской деятельности он движется вперед очень медленно, большей частью подражая сильным в нервном отношении натурам.

В зависимости от того, принадлежит дирижер более к сангвиническому, флегматическому, холерическому или меланхолическому темпераменту, его трактовка произведения будет нести в себе присущие данному темпераменту черты. На эту особенность теории музыкального исполнительства обратили внимание давно. Еще в XVIII в. известный немецкий музыкант, композитор и дирижер И. Кванц писал: «Каждый исполнитель должен считаться с врожденными качествами своего темперамента и уметь владеть им. Пылкий человек должен научиться

сдерживать себя в Adagio. Печальный и меланхоличный человек достигнет цели, если сумеет придать исполнению Allegro подлинный темперамент. Если жизнерадостный сангвиник благоразумно соединит в себе душевное состояние упомянутых выше исполнителей и не позволит своему честолюбию и беспечности взять верх над сосредоточенностью и напряжением мысли, то он достигнет многого. Кто же от рождения наделен всеми перечисленными качествами — тот обладает даром, которого только можно желать. Во все времена врожденные качества ценились и действовали дольше, чем благоприобретенные в процессе обучения»¹⁰⁵. Этот совет, высказанный Кванцем в 1752 г. (время издания его книги), нисколько не потерял своей актуальности и в наши дни. Если же попытаться на основе павловской классификации темпераментов и теории исполнительских стилей вывести исполнительскую типологию, то в ней можно выделить три достаточно контрастных исполнительских типа: эмоциональный, рационалистический и интеллектуальный. Приметами *эмоционального* типа является преобладание эмоционального начала, иногда при недостатке техники, артистическая свобода, творческая смелость, опирающаяся часто на субъективное ощущение, интуицию, импульсивность, взрывчатость, стихийность (сравним с описанием романтического стиля).

Для исполнителей *рационалистического* типа характерен объективизм, точный расчет интерпретации, строгая логика исполнительского замысла, умение соорудить из тщательно отделанных деталей прочные и монолитные конструкции. В отличие от исполнителя эмоционального типа, импровизирующего в процессе исполнения, у представителя рационального типа импровизационность во время концерта исключена. Выступая перед публикой, он не столько творит, сколько воспроизводит, репродуцирует ранее им созданное (сравним с описанием классического стиля).

В третьем, *интеллектуальном* типе доля импровизационности в момент исполнения также лимитирована. Импровизация здесь продумывается заранее. Несмотря на возможный субъективизм интерпретации, она непременно обоснована,

¹⁰⁵ Кванц И. Опыт наставления по игре на поперечной флейте. — Цит. по: Дирижерское исполнительство. — М., 1975. — С. 16—17.

аргументирована, логична. Это не означает, что у исполнителей интеллектуального типа эмоциональность выражена недостаточно ярко. Просто по сравнению с музыкантами эмоционального типа в ней меньше непосредственности и стихийности. Зато благодаря пронизанности чувства размышлением их исполнение обычно отличает глубина и проникновенность. Различие исполнительских стилей и типов, индивидуально-психологических особенностей личности дирижеров неизбежно проявляется в различии стилей управления ими хоровым коллективом.

Один из основоположников современной теории исполнительства австрийский дирижер Р. Кан-Шпейер в книге «Руководство по дирижированию», написанной еще в начале XX в., говоря о «контакте» между дирижером и исполнителями отмечал: «Здесь различаются два основных типа дирижеров, встречающихся во множестве разновидностей. Первый навязывает свою волю музыкантам. Второй стремится вызвать и в исполнителях те художественные намерения, которые возникли у него, и, следовательно, побудить их музицировать так, как он того желает. Первый тип представляет собой в известном смысле автократа, заставляющего всех действовать так, как он хочет, тогда как второй — яркий трибун, побуждающий всех желать того же, что и он, то есть добровольно следовать его воле»¹⁰⁶.

В дальнейшем эта типология была многократно повторена другими дирижерами и исследователями исполнительства, которые разделили дирижеров на «дирижеров-диктаторов», безоговорочно подчиняющих музыкантов своей воле, и «дирижеров — первых среди равных», стремящихся к тому, чтобы музыканты не слепо подчинялись их воле, а были бы увлечены дирижерским прочтением авторского замысла. Понимая условность и несовершенство такого разделения, современные исследователи дирижерской деятельности пытаются расширить классификацию типов и стилей управления музыкальным коллективом. Например, профессор В. Чабанный, специализирующийся на вопросах управления любительским (самодеятельным) хоровым коллективом, выделяет четыре основных стиля

¹⁰⁶ Кан-Шпейер Р. Руководство по дирижированию. — Цит. по: Дирижерское исполнительство. — М., 1975. — С. 291.

управления: либерально-безвольный, авторитарно-рациональный, авторитарно-эмоциональный, творческо-демократический¹⁰⁷.

При всей условности данной классификации она несомненно способствует более объективной оценке качеств, необходимых для успешной учебно-воспитательной, организационной и концертно-исполнительской деятельности руководителя хора.

Характеризуя *либерально-безвольный* стиль управления коллективом, Чабанный выделяет такие качества хормейстера, как вялость, неспособность к волевому педагогическому воздействию, незначительность художественно-педагогических требований, расплывчатость целей и задач, невыразительность и многословность речи, медлительность и проявление черт флегматического темперамента, хотя наряду с этими качествами руководителей данного типа часто отличает доброта, сердечность, отзывчивость, что импонирует участникам хора.

В противоположность этому типу руководители *авторитарно-рационального* стиля управления преимущественно энергичны, последовательны и целенаправленны в своей профессиональной деятельности. Однако эти ценностные качества направлены в большей степени на утверждение собственной личности, своего успеха. Руководители данного типа часто демонстрируют хорошую исполнительскую технику (свою и коллектива), представляющую, однако, лишь набор эффектных приемов, не связанных с глубоким постижением замысла композитора и поэта или непосредственностью восприятия музыки. По наблюдению автора, «руководители этого типа легче, а порой и лучше других хормейстеров могут организовывать концертную деятельность хорового коллектива, обеспечить ему и себе хорошую рекламу. Однако... в их профессиональной деятельности более активно проявляются административные способности, чем художественное начало их личности»²¹⁰⁸.

¹⁰⁷ Чабанный В. Стили управления любительским хоровым коллективом. — СПб., 1992. — С. 5.

¹⁰⁸ Чабанный В. Стили управления любительским хоровым коллективом. — СПб., 1992. — С. 25.

Заметно развитым свойством личности руководителей *авторитарно-эмоционального* стиля является эмоциональность. Поэтому их работа с хором всегда окрашена эмоциями и не отличается рациональной продуманностью поведения. В стремлении возможно скорее приблизиться к «идеалу» высокохудожественной интерпретации произведения они часто импульсивны и непредсказуемы, но их образно-эмоциональное воздействие и увлеченность художественно-исполнительской идеей обычно вдохновляет исполнителей и способствует созданию творческой атмосферы. Как правило, руководители данного стиля обладают высокими художественными критериями, устойчивыми творческими принципами и развитыми профессиональными способностями. Поэтому их требования к коллективу могут превышать технические, вокальные и художественно-выразительные возможности его участников, что нередко порождает некоторую нервозность в их взаимоотношениях с хором. Этому способствует также то обстоятельство, что в процессе репетиции основным состоянием дирижера данного типа является повышенный градус художественного и организационного воздействия, результатом чего становятся эмоциональные «взрывы» как ответная реакция на допущенные участниками хора ошибки. На фоне в целом успешной профессиональной деятельности руководители этого стиля управления иногда проявляют неоправданную властность и злоупотребляют своим авторитетом в хоре, что сковывает поведение участников, лишает их инициативы, ограничивает свободу их самовыражения.

Наиболее приближенным к идеалу В. Чабанный считает *творческо-демократический* стиль управления, для которого характерны органическое сочетание мышления и чувства, развитость воображения, представлений и ассоциаций, высокая коммуникативность и общительность. В процессе управления эти руководители артистичны, педагогически гибки, ситуативны и многообразны в своих действиях и приемах. Они часто стимулируют необходимый творческий тонус участников опосредованными методами воздействия: образной выразительной речью, ярким вокальным показом всего произведения или его частей, проигрыванием хоровой партитуры на инструменте и т.д. Как правило, работа этих

руководителей в любительских хорах лишена эгоистического смысла и имеет подлинно нравственный характер. Они творят воспитывая и воспитывая творят, демонстрируя единство творческого, педагогического и нравственного процессов. Несмотря на высокую требовательность отношения с коллективом у руководителей данного типа отличаются ровностью, доброжелательностью, уважительностью и деликатностью. Благодаря этому в хорах, возглавляемых такими руководителями, обычно устанавливается подлинно демократическая атмосфера, сохраняющая и высокий авторитет дирижера и необходимую дистанцию в отношениях между дирижером и участниками коллектива. Добавим к этому, что при отсутствии тщеславия и самоуверенности руководители творческо-демократического типа в то же время всегда уверены в своих объективных творческих данных и возможностях продуктивного педагогического руководства хоровым коллективом. Все это вместе создает наиболее благоприятные психолого-педагогические условия для реализации участниками творческого потенциала их личности.

Данная классификация стилей управления, как и любая классификация типов исполнителей и исполнительских стилей, в чистом виде обычно в живой практике не встречается. Чаще всего в натуре дирижера переплетаются черты, свойственные в большей или меньшей степени различным типам и стилям. Отчасти это связано с тем, что в каждом человеке заложена тенденция к компенсации односторонности его типа, вследствие чего «классики» стремятся к жизненности и действенности романтического исполнения точно так же, как «романтики» пытаются достичь классической ясности и законченности своих интерпретаций; дирижеры рационального типа пытаются насытить свои репетиции и концерты проявлениями эмоциональности, а дирижеры эмоционального типа порой стремятся обуздать свои эмоции с помощью нарочито сухих и рассудочных приемов воздействия.

Уже давно признано, что для того чтобы стать настоящим большим музыкантом-исполнителем, необходимо сочетание по меньшей мере трех начал: интеллекта, страсти и техники. Если одно из этих начал отсутствует, то искусство исполнителя неполноценно. Но никогда так не бывало, чтобы даже у самых крупных исполнителей все эти начала присутствовали в равной степени. У одного

доминирует страсть и техника, у другого — интеллект и техника и т.д. Именно своеобразное сочетание этих трех начал, их взаимопроникновение с приматом одного из них и составляет — при наличии исполнительской воли (четвертое необходимое начало!) — творческую индивидуальность исполнителя. Данная формула справедлива по отношению к сольному исполнительству. В хоровом же исполнительстве она должна быть дополнена (в силу коллективного характера искусства) как минимум еще двумя началами: педагогическим даром и коммуникативными способностями, без которых невозможна передача исполнительского замысла участникам хора.

Следует, однако, отметить, что преобладание тех или иных элементов в исполнении зависит в большой степени от исполняемой музыки, творческой манеры автора, особенностей той или иной композиторской и национальной школы, эпохи, к которой принадлежит исполнитель. Известно, например, что каждую эпоху отличает какой-то господствующий стиль исполнения, накладывающий свой отпечаток на индивидуальный исполнительский стиль вне зависимости от того, к какому типу — рационалистическому, эмоциональному или интеллектуальному — исполнитель относится. Так, в эпоху господства романтизма даже классический стиль испытал на себе сильное воздействие романтических идеалов. Напротив, в нашу эпоху, характеризующуюся явным отходом от романтизма, стремлением к уравновешенности, ясности, архитектурной слаженности и известному рационализму, даже музыкант романтического, эмоционального плана проявляет свою индивидуальность несравненно более сдержанно.

Существует довольно распространенная точка зрения, согласно которой умение исполнять произведения различных стилей основывается на знании изустных неизменных традиций исполнения, которые передаются из поколения в поколение чуть ли не со времени создания произведения.

Это глубокое заблуждение. Конечно, нельзя отрицать, что традиции играют важнейшую роль в формировании стиля исполнения произведений того или другого автора. Однако традиция исполнения не является потомственным секретом, рожденным и данным миру композитором одновременно с произведением. Она

создается в процессе живой исполнительской практики и не может быть единой и канонизированной.

Раскрывая опасность бездумного следования авторитетам, взявшим на себя миссию «законодателей» верного стиля исполнения и преподносящим его как догму, С.Е. Фейнберг писал: «Существует ряд так называемых "традиций исполнения классических пьес". Но у нас часто смешивают традицию с привычкой. В таком смещении таится опасный подводный камень. Инерция привычки направлена против жизни традиции. В традиции живет творческий импульс, в привычке таится косность, мертвенность»¹⁰⁹.

Часто даже при наличии своего, сформировавшегося отношения к произведению знакомство с иной его трактовкой, иным слышанием заставляет дирижера взглянуть на него в другом ракурсе и в результате пересмотреть что-то в своем замысле. Иногда знакомство с другой интерпретацией оказывает совершенно противоположное воздействие, которое К.П. Кондрашин удачно назвал «контрвлианием». Подобная ситуация возникает в случае, когда музыкант знакомится с исполнительской трактовкой, которую он не приемлет, поскольку его видение партитуры принципиально иное. Здесь возникает любопытная метаморфоза дирижерской трактовки — так сказать, от обратного или от противного. Утверждая свою концепцию, он подсознательно акцентирует моменты своего несогласия с другой, неприемлемой для него интерпретацией, в результате чего сочинение порой обретает у него какие-то новые, более резко очерченные грани. Вопрос о том, какая из известных традиций исполнения того или иного произведения является правильной, достаточно спорен, однако знание этих традиций для исполнителя очень важно. Прослушивание самых различных по творческому направлению исполнителей помогает вдумчивому, культурному музыканту формировать свой собственный исполнительский стиль. Строгий, критический разбор услышанного предохраняет от эпигонства. В то же время истинная заинтересованность,

¹⁰⁹ Фейнберг СЕ. Путь к мастерству // Вопросы фортепианного исполнительства. — М., 1965. — Вып. 1. — С. 114.

скромность и доброжелательное отношение к другим исполнителям помогут увидеть в их творчестве лучшее, ценнее, чему-то научиться у них.

Современный концертный хоровой репертуар охватывает наибольшее число исторических эпох сравнительно с другими видами концертного исполнительства. В программах концертов любого достаточно продвинутого хорового коллектива можно встретить произведения от XVI в. до наших дней. Поэтому верное понимание и передача стиля исполняемой музыки является сейчас одной из важнейших проблем хорового исполнительства, весьма актуальной и сложной.

Чтобы овладеть стилем, исполнитель должен обладать достаточно обширными знаниями не только в области музыки,

но и в области истории, литературы, архитектуры, живописи, театра. Такая подготовленность даст ему возможность, определяя характерные особенности творчества композитора, увидеть и подчеркнуть в своем исполнении признаки, типичные для данной эпохи, школы, избежать чуждых стилю автора влияний.

Широкие знания, подкрепленные и проверенные в ходе живой исполнительской практики, — вот главный и, наверное, единственный путь подлинного овладения стилем. Именно во время работы над произведением, а затем в процессе творчества на сцене окончательно формируется настоящее понимание стиля исполнения музыки композитора, освещенное дарованием артиста, проникнутое его индивидуальностью, его собственным исполнительским стилем.

Вопросы и задания

1. Дайте определение понятия «музыкальный стиль» и раскройте содержание трех его основных уровней.

2. Назовите известные вам исполнительские стили и приведите характеристику каждого из них.

3. В чем особенности различных исполнительских типов и различных стилей управления хором?

4. Охарактеризуйте стилистику музыки эпохи Возрождения. Назовите наиболее типичные для нее исполнительские приемы.

5. Охарактеризуйте стиль Баха и средства выразительности, соответствующие

исполнению его музыки.

6. Каков характер музыкального стиля Генделя? Расскажите о традициях исполнения его ораторий.

7. В чем проявляется стиль Гайдна как представителя венской классической школы? Назовите особенности, соответствующие исполнению его музыки.

8. Расскажите о традициях интерпретации музыки Моцарта.

9. Дайте характеристику стиля Бетховена и назовите наиболее органичные для его музыки исполнительские приемы.

10. Что такое романтизм как стилевая система? Назовите представителей раннего, среднего и позднего романтизма и особенности исполнения их хоровых произведений.

11. Охарактеризуйте особенности русского хорового стиля конца XIX—XX в. на примере творчества П. Чайковского, С. Танеева, Вик. Калинникова, П. Чайковского, А. Кастальского, А. Гречанинова, С. Рахманинова.

12. Назовите типичные черты хорового письма В. Шебалина, Г. Свиридова, В. Гаврилина, В. Салманова, С. Слонимского, Р. Щедрина, Ю. Фалика, М. Парцхаладзе, В. Калистратова.

13. Расскажите о проблеме традиций и новаторства в композиторском творчестве и исполнительстве.

Глава 9

ДИРИЖЕРСКАЯ ЭТИКА

В любой человеческой деятельности, связанной с общением с людьми, а тем более с управлением людьми, неизбежно возникают этические проблемы. Не исключение в этом и дирижерская деятельность, в которой вопросы художественные, творческие, организационные тесно соприкасаются с вопросами этическими. Этика (от греч. *ethos* — привычка, обычай) — одна из древнейших теоретических дисциплин, объектом которой являются моральные принципы, выработанные в процессе социальной практики. Со временем она оформилась в «практическую» науку о том, как должно

поступать в той или иной ситуации в соответствии с нормами морали и нравственности, свойственными как человечеству в целом, так и отдельным профессиям (врачебная, педагогическая, режиссерская, артистическая и т.п. этика).

К сожалению, в музыкальной педагогике проблемы дирижерской этики затрагиваются в книгах, статьях и воспоминаниях лишь попутно, хотя, по нашему глубокому убеждению, они не менее важны для становления дирижера, чем многочисленные методические пособия, посвященные вопросам распевания хора или техники дирижирования. Причина этого, думается, состоит прежде всего в том, что в разговоре об этической стороне творческого процесса каждого дирижера-практика подстерегает опасность возникновения сугубо личных, субъективных выводов. Тем не менее, несмотря на бесконечное множество ситуаций, вызывающих ту или иную реакцию дирижера на поведение участников хора, существуют некие незыблемые нормы, верность которых давно доказана жизнью. Они зиждятся на нравственных критериях, общественных и моральных идеалах, на понятиях добра и зла, справедливости и несправедливости, чести, совести, порядочности, принципиальности, долга, ответственности, взаимного уважения друг к другу.

На этих принципах К.С. Станиславский создавал свою театральную этику. Он считал, что воспитание актера — это прежде всего воспитание этическое:

«Люби искусство в себе, а не себя в искусстве»;

«Единая художественная дисциплина для всех сверху донизу»;

«Высшая мера требовательности друг к другу во имя общего дела». Эти постулаты столь же применимы к хоровым певцам, как и к актерам.

Весьма справедливы для театрального искусства и этические советы П.Г. Чеснокова молодым дирижерам:

«Не берись за работу над сочинением, которое не воспринимаешь полностью своим сознанием и чувством»;

«Помни, что ты руководитель в своем деле, сознание ответственности поможет тебе в преодолении многих трудностей»;

«Если хор поет плохо, вини в этом не его, а самого себя»;

«Не приходи к хору с сочинением, предварительно тобой не изученным, не проанализированным всесторонне»;

«На занятиях с хором не будь груб — это унизит тебя в глазах хора, а делу принесет только вред»;

«Оставайся всегда строгим в требованиях к себе, как к дирижеру и как к человеку, это обеспечит нормальные взаимоотношения с хором»;

«Будь для хорового певца старшим товарищем в самом лучшем смысле этого слова, в то же время будь требователен в работе»;

«Изучай каждого певца как человека, вникай в его психологические особенности и сообразно этому подходи к нему»;

«Цени и уважай каждого певца, если хочешь, чтобы и тебя ценили и уважали в хоре; взаимное уважение и доброжелательство — необходимые условия для художественной работы»;

«Помни, что хоровое искусство является одним из проявлений человеческой культуры»¹¹⁰.

Причины, по которым одни хоровые коллективы обретают творческое долголетие, а другие через два-три года рассыпаются, далеко не всегда связаны с профессиональными дирижерскими качествами руководителя, репертуаром, материальными стимулами. Очень часто они кроются в проблемах этических, нравственных.

Среди них в первую очередь следует назвать проблемы, связанные с дисциплиной, установлением правильных взаимоотношений с коллективом и каждым его участником; с взаимоотношениями «старожилов» и «новичков», лидеров и ведомых; с формой оценки навыков и умений певцов; с поощрениями и наказаниями; с отношением к критике; с умением быстро ориентироваться в ситуации и принимать верное решение. Проблемы эти не выдуманы. В жизни любого творческого коллектива мы сталкиваемся с такими явлениями, как пропуски репетиций и концертов, опоздания, отсутствие внимания, разговоры, пререкания, реплики,

¹¹⁰ *Чесноков П.Г.* Хор и управление им. — М, 1961. — С. 237—239.

грубость, хамство, безответственность. Как поступить в том или ином случае? Как совместить верность моральным, нравственным принципам и производственную необходимость? Каково должно быть соотношение твердости и мягкости, доброты и бескомпромиссности, проступка и наказания, дружелюбия и жесткости? Когда надо уступить, а когда настоять на своем? Когда просить, а когда требовать? До каких пределов может простирается дружба с артистами хора? Эти вопросы встают не только перед молодыми, но и перед опытными руководителями почти ежедневно.

Плохо воспитанный или просто этически не воспитанный дирижер не может считаться профессионалом. В лучшем случае он всего лишь одаренный дилетант. Потерей авторитета платит он за забвение истины: эстетическое и этическое — неразрывны. Заработать авторитет трудно. Потерять — легко. Восстановить — почти невозможно.

В школе этического воспитания учатся всю жизнь. Ее нельзя окончить и получить диплом: «этически воспитан».

Рассмотрим, например, этический ракурс такой вечно «больной» темы, как дисциплина.

Понятно, что дисциплина — необходимое условие эффективности любой деятельности, тем более коллективной и творческой. Она прививает навыки организованного поведения в процессе труда, воспитывает активное отношение к нему, вырабатывает способность подчинять личное общественному, пробуждает уважение к труду коллектива. Обычно падение дисциплины, уход певцов из коллектива объясняют их творческой неудовлетворенностью. Но если посмотреть глубже, то творческая неудовлетворенность — это часто лишь следствие моральной, этической разобщенности коллектива, низкой «планки» его этических норм.

В хоровой работе следует различать два вида дисциплины: дисциплину внешнюю и дисциплину внутреннюю. К внешней дисциплине относят обычно отсутствие пропусков, опозданий, разговоров во время занятий, точное выполнение указаний руководителя и т.п. Под внутренней дисциплиной подразумевают прежде всего собранность внимания участников хора, сосредоточенность на исполнительских задачах и готовность наилучшим образом

их выполнить. Внешняя и внутренняя дисциплина в творчестве неразрывны и взаимосвязаны. Без внешней дисциплины не может быть дисциплины внутренней.

«Дисциплина нужна не только для установления порядка, без которого немислимо коллективное творчество, но и для художественных целей. Она создает необходимую творческую атмосферу», — писал К.С. Станиславский¹¹¹. Эти слова, адресованные театральным актерам, в той же мере относятся к участникам хорового коллектива. Каждый певец хора, заговоривший с соседом на репетиции, не только выключается из работы сам, но и отвлекает других, в том числе и дирижера. В результате дирижер не успевает реализовать того, что запланировал.

Певец, пропустивший одно или несколько занятий, отстает от коллектива в учебной работе и в освоении репертуара. Дирижеру придется затратить дополнительное время, чтобы довести его до уровня остальных участников хора, если же таких певцов несколько, то это потребует еще больше времени, что заметно скажется на эффективности работы.

Опоздания на занятия также нарушают ход репетиции. Вот как пишет Станиславский: «Опоздание только одного лица вносит замешательство. Если же все будут понемногу опаздывать, то рабочее время уйдет не на дело, а на ожидание. Это бесит и приводит в дурное состояние, при котором работать нельзя»¹¹².

Шум, реплики, вопросы не по существу разрушают творческую атмосферу, отвлекают от занятий, что приводит к излишним повторениям одного и того же материала, к ненужной трате времени и сил.

Но даже при соблюдении внешней дисциплины подлинно творческая атмосфера может быть создана только при наличии внутренней дисциплины. Если участники хора работают осознанно, собранно, целеустремленно, если они увлечены

¹¹¹ Станиславский К.С. Статьи. Речи. Беседы. Письма. — М., 1953. — С 328.

¹¹² Станиславский К.С. Собр. соч.: В 8 т. — М., 1954—1961. — Т. 3. —С; 247.

творческим процессом и заинтересованы в его конечном результате, то музыкальный материал усваивается гораздо прочнее и быстрее. Кроме того, внутренняя дисциплина обуславливает единство действий исполнителей — важнейшее условие коллективного, ансамблевого творчества. Если же интерес к работе отсутствует, если требования руководителя выполняются формально, то и сам процесс работы оказывается растянутым и скучным.

Внутренняя дисциплина — это дисциплина сознательная, построенная на добровольном подчинении личного интереса коллективной деятельности. **Дисциплина, основанная на страхе перед окриком руководителя и боязни получить публично резкое замечание, сковывает психику певцов и мешает проявлению творческой свободы. Поэтому усилия руководителя должны быть направлены в первую очередь на то, чтобы воспитать у каждого участника хора внутреннюю убежденность в необходимости соблюдения дисциплины.** Такая убежденность может возникнуть только в том случае, если певцы понимают художественные задачи коллектива и доверяют дирижеру как художнику и как руководителю. Возникающий при этом стиль взаимоотношений режиссер Г.А. Товстоногов называет «добровольной диктатурой». «Я считаю, — говорит он, — что руководство театром есть добровольная диктатура. Я подчеркиваю слово "добровольная", то есть построенная не на власти, а на уважении и на художественном авторитете. Если он завоевывается руководителем, то тогда этические законы можно не на словах, а на деле проводить в жизнь»¹¹³.

В самом деле, актеры и певцы, по-настоящему увлеченные эстетическими и этическими идеями режиссера и дирижера, охотно и добровольно становятся под его знамя. Строгие порядки и высокие требования не пугают их, а привлекают. Ради искусства, ради художественной цели они готовы пойти даже на известные лишения. Поэтому большинство мыслящих хоровых певцов, желающих гордиться успехами своего коллектива и совершенствовать свое исполнительское мастерство,

¹¹³ Что читать добром, а что злом: Интервью с Г.А. Товстоноговым // Известия. — 1988. — 14 октября.

предпочитают принципиальных и требовательных руководителей «добрым» и беспринципным. **Дирижер, идущий на поводу у певцов и оркестрантов, — это только иллюзия взаимопонимания и добрых товарищеских отношений. Скорее всего, он либо беспомощен, либо беспринципен.**

Принципиальность и требовательность — неперенные черты всякого взыскательного художника, который хочет воспитать коллектив в соответствии со своими эстетическими и этическими критериями. Эти черты выглядят упрямством и даже деспотизмом в глазах лишь «недалеких» певцов-ремесленников, пассивно участвующих в работе, не вникающих в суть дирижерских требований и озабоченных исключительно личным удобством. Подавляющее же большинство певцов коллектива, как правило, относятся к требованиям с пониманием. Они скорее простят руководителю гнев, несдержанность, резкость, чем неопределенность, «обтекаемость» его взглядов и установок. Если воля дирижера направлена не на раскрытие самого себя, а на раскрытие произведения, авторской идеи, творческого потенциала коллектива, то даже известную долю «деспотизма» можно понять и оправдать. В этом смысле всякий подлинный дирижер обязан быть диктатором. Важно увидеть, ради чего он проявляет требовательность, к чему он нетерпим. Дисциплина ради дисциплины, требовательность ради требовательности никому не нужна. Дирижер, не умеющий или не желающий увлечь хор и в то же время требующий от него беспрекословного подчинения, не сможет добиться сознательной дисциплины.

В этой связи стоит подчеркнуть, что эффективность воспитания в коллективе сознательной дисциплины и других этических норм в огромной степени зависит от авторитета дирижера, который создается не только его профессиональными знаниями и навыками, но и дисциплинированностью. Если дирижер сам не может быть образцом дисциплины, то его призывы к дисциплинированности не будут иметь никакой силы. Он имеет право требовать дисциплины от других, потому что дисциплинирован сам.

Дирижер, руководитель коллектива кроме знаний и умений обладает властью. **Принимая власть, надо принять на себя и ответственность за создание**

атмосферы творчества, условий для максимального раскрытия способностей и таланта каждого певца. Итак, несколько советов хормейстеру. Прежде всего, **занятия должны начинаться в точно назначенное время.** В этом случае каждый опоздавший будет испытывать чувство неловкости перед коллективом, работе которого он помешал. Дирижер, начинающий занятия с опозданием, сам расшатывает дисциплину. Естественно, что для того чтобы занятия начинались своевременно, необходимо проследить за тем, как подготовлено помещение для репетиции — расставлены стулья, на месте стоит рояль, готов нотный материал и т.п.. Недопустимо, если певец опаздывает на репетицию сознательно, считая, что ничего страшного не произойдет, если его немного подождут. Такое часто случается с певцами, сознающими свою значимость и незаменимость.

Один из сотрудников МХАТа И.И. Титов вспоминает о том, как К.С. Станиславский, требовал от молодых актеров прихода на репетицию задолго до ее начала с тем, чтобы подготавливаться к ней внутренне и внешне. «За пять минут до назначенного срока Константин Сергеевич уже сидит за режиссерским столом ... кладет перед собой часы и что-нибудь чертит или пишет. Ровно в двенадцать — звук колокольчика, и мы начинаем. Горе тому актеру, которого ровно в двенадцать не было на сцене»¹¹⁴.

Конечно, реакция руководителя на опоздания должна быть различной в зависимости от того, являются ли они случайными или постоянными, а также от того, какие обстоятельства послужили их причиной. В каких-то случаях можно не делать замечания и знаком разрешить певцу занять свое место. В других, если опоздания стали хроническими и являются следствием неорганизованности и разболтанности певца, необходимо очень жестко их пресечь, вплоть до недопущения его к репетиции или к концерту.

Точно так же следует поступать при других нарушениях дисциплины.

¹¹⁴ ¹ О Станиславском: Сб. — М., 1948. — С. 248.

Иногда певец раздражен, нервы его взвинченны. Всегда ли следует надо его одернуть, изменить тон разговора? В такой ситуации самое правильное — не обращать внимания, проявить терпение. Означает ли это сокрытие правды?

В принципе дирижер должен говорить певцам правду, хотя правда ценна не сама по себе, а предполагаемым результатом. Дирижерско-педагогические задачи иногда обязывают нас повременить с правдой. Бесполезная правда в педагогике, как и в медицине, порой становится бессмысленной жестокостью. Правду, даже суровую, можно стерпеть; жестокость вызывает лишь озлобление. Если певец делает что-то хорошо, нужно ему об этом сказать, если плохо — не бояться ущемить его самолюбие. Весь вопрос — в форме замечания. Самовлюбленного, склонного к зазнайству певца, если он того заслуживает, тоже следует похвалить, но похвалить сдержанно, без особых восторгов. Гипертрофированное самолюбие — болезнь, и ее надо лечить. **Честное, даже категоричное, но корректное по форме замечание не может травмировать,** Боязнь обидеть певца, испортить с ним отношения чаще всего выглядит трусостью. Робкого, не уверенного в себе можно поддержать несколько преувеличенным одобрением его успехов. Критические же замечания в его адрес следует делать в форме дружеского совета, без раздражения. Порой в замечаниях дирижера «текст» может расходиться с «подтекстом»: на словах похвалил, а по существу дал понять, что пока полностью не удовлетворен; на словах поругал, а по существу выразил веру в то, что в конце концов все получится отлично...

Очень плохо, если дирижер неодинаково требователен ко всем участникам коллектива: одним он делает замечания публично, с другими предпочитает «не связываться» и «выясняет отношения» наедине. Это плохая дипломатия. Форма беседы с глазу на глаз может быть хороша лишь в особых случаях, когда причина того или иного дисциплинарного «срыва» дирижеру не ясна и требует личного разговора.

Одним из основополагающих принципов педагогической, и в частности дирижерской, этики должно быть равное **отношение ко всем певцам,** вне зависимости от их значимости для коллектива, материального и общественного

положения, связей и т.п., отсутствие «любимчиков», **вежливый тон со всеми без исключения.**

Требууй, но не унижай достоинства певца — нарушение этого важнейшего принципа педагогического общения часто становится причиной конфликтов, возникающих в хоре. **Дирижерская требовательность должна всегда сочетаться со справедливостью, доброжелательностью и уважительным отношением к каждому участнику коллектива.** Опыт показывает, что певцы любят требовательных и принципиальных руководителей, но лишь тех, кто с уважением относится к ним, не оскорбляет их самолюбия. Дирижер, допускающий беспринципность в своих требованиях, несправедливость и неуважительное отношение к певцам, не может не вызывать критического к себе отношения.

Очень важно найти верную форму разговора с певцами — непременно уважительную, но и с чувством собственного достоинства. Какими бы дружескими ни были взаимоотношения с певцами, **дирижеру никогда не следует переступить ту грань, за которой начинается «панибратство».** Подхалимаж, наушничанье и сплетни процветают лишь там, где руководители поощряют их. Молодые хормейстеры порой невольно становятся пособниками этих пороков из беспокойства за свое положение, из желания знать, что о них думают в коллективе. **В разговоре с хоровыми певцами следует остерегаться незаслуженных комплиментов в свой адрес (хотя их и приятно слушать).** Значительно важнее прислушаться к мнению критически настроенного человека, пусть даже **антагониста.** Из высказанных им негативных суждений (отбросив неизбежные в этом случае пристрастность и недоброжелательность) всегда можно извлечь пользу: яснее увидеть свои недоработки, уязвимые места и попытаться их исправить. Чувство неудовлетворенности сделанным, стремление к совершенствованию значительно полезнее в творчестве, чем самодовольство.

Известный режиссер и художник Н.П. Акимов со свойственным ему едким юмором дает следующие рекомендации главным режиссерам в случае проявления необоснованных восторгов со стороны актеров: «Если у тебя в театре завелись люди, которые тебе в лицо говорят, что ты — гений, загримируйся художественным

руководителем соседнего театра и в этом виде возобнови с ними разговор. Если они и при этом будут настаивать на своем утверждении — ты выяснишь одну несомненную истину: что не умеешь гримироваться»¹¹⁵.

В то же время дирижер (как и режиссер) не должен допускать критических замечаний в свой адрес, высказываемых при всем коллективе, особенно если они делаются в нетактичной форме и повышенным тоном. В таких случаях следует очень жестко пресечь артиста, как бы авторитетен он ни был. Иначе и у других участников коллектива может возникнуть мнение, что дирижеру можно высказывать все что угодно. Часто употребляемую дирижерами формулировку: «Я не начальник, а первый среди равных» не следует понимать как вседозволенность. Дирижеру нельзя забывать о том, что между ним и певцами должна быть некоторая дистанция. Фамильярность нужно так же отторгать, как и заискивание. **Всегда, при всех обстоятельствах дирижер должен быть командиром, в известном смысле старшим.** Однако начальственный тон, черствость, сухость, как и развязность или наигранная демократичность, одинаково нетерпимы. Дружить, веселиться, спорить или обсуждать дела хора он может, соблюдая только творческие интересы. Дирижер видит дальше и знает больше, чем певец, и мера его ответственности за хор неизмеримо больше. В этом и заключается дистанция между ним и певцами хора. Вместе с тем дирижер должен уметь преодолевать излишнюю нетерпимость. **Даже если его претензии к певцам справедливы, нужно уметь облечь их в безопасную форму: ранить творческих людей нельзя.** Их души доверчиво открыты, обнажены. И руководитель не может, не должен, не имеет права причинять боль зависящему от него артисту. Тут требуется особая чуткость, деликатность, осторожность. Тем более недопустимы жестокость, грубость, хамство, которыми грешат, увы, руководители многих творческих коллективов.

Очень важно, чтобы дирижер заботился не только о себе, но и о каждом из своих питомцев. Выезжая на гастроли, он должен проверить, все ли члены

¹¹⁵ Акимов Н.П. Не только о театре // Ст.: «О театре настоящем и будущем», «Правила хорошего тона». — Л.; М., 1966.

коллектива устроены, обеспечены, не холодно ли у них в гостиничном номере, как себя чувствует заболевшая певица... Такое отношение поднимает авторитет дирижера в глазах участников коллектива, вызывает уважение к нему.

Эти наблюдения и советы, конечно, не исчерпывают всех этических требований, предъявляемых к дирижеру, не учитывают всех ситуаций, которые могут возникнуть в процессе взаимоотношений дирижера с хором. Дирижер — особая профессия. Им нельзя быть «с десяти до двенадцати, с семи до девяти». Творческое и личное, дело и жизнь в дирижерском искусстве неразделимы. Только тот, кто посвятил себя ему всего себя без остатка, сможет получать от него радость и удовлетворение.

Вопросы и задания

1. Что такое этика, и педагогическая дирижерская этика в частности? Раскройте значение этической культуры в создании творческого климата в хоровом коллективе. 2. Раскройте этический смысл понятия « дисциплина ». Что такое «внешняя» и «внутренняя» дисциплина творческого коллектива?

3. Расскажите об известных вам этических нормах и правилах, которым нужно следовать в работе с хором.

4. Приведите примеры решения конкретных конфликтных ситуаций, возникших в процессе репетиции или концерта.

Заключение

Мы рассмотрели в общих чертах круг основных вопросов, возникающих перед дирижером в процессе работы над хоровым произведением от первого знакомства с ним и становления исполнительского замысла до его реализации в процессе репетиционной работы и в концертном исполнении. Предусмотреть в одной книге все проблемы, которые могут встретиться в практической работе с хором, едва ли возможно. Даже самое полное и тщательное освещение всех компонентов работы

дирижера над партитурой не гарантирует яркого исполнения. Можно блестяще изучить отдельные закономерности воздействия исполнительских средств, но не суметь реализовать полученные знания в практической исполнительской деятельности. Здесь, как и вообще в искусстве, многое зависит от личности исполнителя, его интуиции, таланта, культуры, знания, опыта, мастерства, воли, педагогического дара, вкуса, чувства меры... Тем не менее не подлежит сомнению, что знание закономерностей исполнительской выразительности, методов и приемов работы над произведением, изучение стилистических особенностей музыки и других рассматриваемых в данном пособии вопросов сокращает возможность исполнительского произвола и создает предпосылки к формированию индивидуальной, но аргументированной и объективной исполнительской трактовки.

Вполне естественно, что круг вопросов, которые могут и должны войти в теорию хорового исполнительства, будет постоянно расширяться. Это и характеристика различных исполнительских школ, и вопросы дирижерской этики, и вопросы, связанные с педагогическими и воспитательными функциями хорового дирижера. Любая теория не может быть сформулирована раз и навсегда. Жизнь вносит в нее дополнения и поправки. Так что данную книгу следует рассматривать не как свод канонов и правил, а как первую попытку обобщения закономерностей, связанных с исполнительской практикой.

Рекомендуемая литература

Эстетика, музыкознание, психология музыкального восприятия

Адамяна А.А. Статьи об искусстве. — М., 1961.

Арзаманов Ф.Г. О роли курса анализа музыкальных произведений в воспитании исполнителя // Вопросы методики преподавания музыкально-теоретических дисциплин. — М., 1967.

Арзаманов Ф.Г. Теория музыки и работа исполнителя // Актуальные проблемы музыкальной педагогики: Труды ГМПИ им. Гнесиных. — М., 1977. — Вып. 32.

Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. — Л., 1963.

Бобровский В.П. Метод анализа музыкальных произведений в свете ленинской теории познания // Вопросы теории музыки. — М., 1975. — Вып. 3.

Борев Ю.Б. Эстетика. — М., 1988.

Выготский Л.С. Психология искусства. — М., 1968.

Гарбузов Н.А. Зонная природа темпа и ритма. — М., 1950.

Н.А. Гарбузов — музыкант, исследователь, педагог: Сборник статей. — М., 1980.

Интонация и музыкальный образ: Статьи и исследования музыковедов Советского Союза и других социалистических стран. — М., 1965.

Каган М.С. Морфология искусства. — Л., 1972..

Кечхуашвили Г.Н. К проблеме психологии восприятия музыки // Вопросы музыкознания. — М., 1960. — Т. 3.

Книга о музыке: Сб. статей. — М., 1975.

Кожин В. Виды искусства. — М., 1960.

Костюк А.Г. Некоторые вопросы восприятия музыкального произведения // Вопросы психологии. — 1963. — №2.

Кремлев Ю.А. Очерки по вопросам музыкальной эстетики. — М., 1957.

Кремлев Ю.А. Выразительность и изобразительность музыки. — М., 1962.

Кремлев Ю.А. О роли разума в восприятии произведений искусства. — М., 1970.

Лаврентьева И.В. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. — М., 1970.

Мазель Л.А. О мелодии. — М., 1952.

Мазель Л. А. О системе музыкальных средств и некоторых принципах художественного воздействия музыки // Интонация и музыкальный образ. — М., 1967.

Мазель Л.А., Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. — М., 1967.

Мазель Л.А. Эстетика и анализ // Советская музыка. — 1966. — №12.

Проблемы анализа. — М., 1974.

Мазель Л.А. Вопросы анализа музыки. — М., 1978.

Медушевский В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. — М., 1976.

Михайлов М.К. Стилль в музыке. — Л., 1976.

Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия. — М., 1972.

Новацкая Л.П. Уроки вдохновения: Система К.С. Станиславского в действии. — М., 1984.

Оголевец А.С. Специфика выразительных средств музыки. — М., 1959.

Оголевец А.С. Слово и музыка в вокально-драматических жанрах. — М., 1960.

Поляновский Г.А., Ройтерштейн М.И. Как слушать и понимать музыку. — М., 1961.

Рагс Ю.Н. Концепция зонной природы музыкального слуха Н.А. Гарбузова. Пути становления, разработка проблемы и дальнейшее ее развитие // Н.А. Гарбузов — музыкант, исследователь, педагог. — М., 1980.

Ройтерштейн М.И. Выразительные средства музыки, — М., 1962.

Ройтерштейн М.И. Музыкальный язык. — М., 1973.

Раппопорт С.Х. Искусство и эмоции. — М., 1970.

Скатурицкий В.К. Виды искусства // Лекции по марксистско-ленинской эстетике. — М., 1961.

Сохор А.Н. Эстетическая природа жанра в музыке. — М., 1968.

Сохор А.Н. Музыка как вид искусства. — М., 1970.

Скребков С.С. Художественные принципы музыкальных стилей. — М., 1973.

Станиславский К.С. Собрание сочинений. — М., 1955. —Т. 3.

Теплое В.М. Психология музыкальных способностей. — М.; Л., 1947.

Фарбштейн А.А. Музыка и эстетика. — Л., 1976.

Холопова В.Н. Музыка как вид искусства. — М., 1990.

Цуккерман В. А. Целостный анализ музыкальных произведений и его методика // Интонация и музыкальный образ. — М., 1965.

Цуккерман В.А. Теория музыки и воспитание исполнителя // В.А. Цуккерман. Музыкально-теоретические очерки и этюды. — М., 1970.

Цуккерман В.А. Музыкально-теоретические очерки и этюды. — М., 1970.

Черемисина-Ениколопова Н.В. Законы и правила русской интонации. — М., 1999.

Музыкальное исполнительство и музыкальная педагогика

Агарков О.М. Вибрато в игре на скрипке. — М., 1956.

Апраксина О.А. Очерки по истории художественного воспитания в советской школе. — М., 1956.

Апраксина О.А. Музыкальное воспитание в русской общеобразовательной школе. — М., 1946.

Алексеев А.Д. Клавирное искусство. — М.; Л., 1952.

Асафьев Б.В. Избранные статьи о музыкальном просвещении, воспитании, образовании. — М.; Л., 1965.

Баренбойм Л.А. Некоторые вопросы воспитания музыканта-исполнителя и система Станиславского // Баренбойм Л.А. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. — Л., 1969.

Баренбойм Л.А. Музыкальная педагогика и исполнительство. — М., 1974.

Баренбойм Л.А. Как исполнять Моцарта? // Е. и П. Бадур-Скода. Интерпретация Моцарта. — М., 1972.

Вопросы вокальной педагогики: Сб. статей. — М., 1960—1992. Вып. 1—10.

Вопросы фортепианного исполнительства. — М., 1965. — Вып. 1; 1968.—Вып. 2.

Вопросы скрипичного исполнительства и педагогики. — М., 1968.

Гинзбург Л.С. О работе над музыкальным произведением. — М., 1968.

Гинзбург Л.М. На пути к теории // Дирижерское исполнительство: Практика, история, эстетика/Сост. Лео Гинзбург. — М., 1975.

- Голубовская Н.И.* О музыкальном исполнительстве. — Л.: Музыка, 1985.
- Гольденвейзер А.Б.* О музыкальном искусстве. — М., 1975.
- Гольденвейзер А.Б.* Об исполнительстве // Вопросы фортепианного исполнительства. — М., 1965. — Вып. 1.
- Гуренко Е.Г.* Проблемы художественной интерпретации. — Новосиб., 1982.
- Грум-Гржимайло Т.Н.* Музыкальное исполнительство. — М., 1984.
- Коган Г.М.* У врат мастерства. — М., 1958.
- Коган Г.М.* Работа пианиста. — М., 1963.
- Коган Г.М.* Вопросы пианизма. — М., 1968.
- Коган Г.М.* Ферруччо Бузони. - М., 1971.
- Коган Г.М.* Избранные статьи. — М., 1972.
- Корто А.* О фортепианном искусстве. — М., 1965.
- Корредор ХМ.* Беседы с Пабло Казальсом / Вст. ст. и ком-мент. Л.С. Гинзбурга. — Л., 1960.
- Корыхалова Н.П.* Интерпретация музыки. — Л., 1979.
- Кочнев Ю.А.* Музыкальное произведение и интерпретация. — 1969. — № 12.
- Мастера советской пианистической школы: Сб. статей. — М., 1954.
- Мастерство музыканта-исполнителя: Сб. статей. — М., 1972.
- Мильштейн Я.И.* О некоторых тенденциях развития исполнительского искусства, исполнительской критике и воспитании исполнителя // Мастерство музыканта-исполнителя. — М., 1972.
- Мильштейн Я.И.* Исполнительские и педагогические принципы К.Н. Игумнова // Мастера советской пианистической школы. — М., 1954.
- Назайкинский Е.В.* О музыкальном темпе. — М., 1967.
- Назаренко И.К.* Искусство пения: Хрестоматия. — М., 1968.
- Нейгауз Г.Г.* Об искусстве фортепианной игры. — М., 1958.
- Нейгауз Г.Г.* Размышления, воспоминания, дневники, избранные статьи. — М., 1983.
- Николаев А. А.* Исполнительские и педагогические принципы А.Б. Гольденвейзера // Мастера советской исполнительской школы. — М., 1954.

Николаев А. А. Взгляды Г.Г.Нейгауза на развитие пианистического мастерства // Мастера советской пианистической школы. — М.: Музгиз, 1954.

Прянишников И. П. Советы обучающемуся пению. — М., 1956.

Раппопорт С.Х. О вариантной множественности исполнительства // Музыкальное исполнительство. — М., 1972. — Вып. 7.

Раабен Л.Н. Об объективном и субъективном в исполнительском искусстве // Вопросы теории и эстетики музыки. — М.; Л., 1962.— Вып. 1.

Рабинович Д.А. Исполнитель и стиль. Вып. 1. — М., 1975. — М., 1981. — Вып. 2.

Сапожников С.Р. О музыкально-выразительных средствах в скрипичном исполнительском искусстве // Вопросы скрипичного исполнительства и педагогики. — М., 1968.

Сахалтуева О.Ф. О некоторых закономерностях интонирования в связи с формой, динамикой и ладом // Труды кафедры теории музыки Московской государственной консерватории. — М., 1960.

Сахалтуева О.Ф., Назайкинский Е.В. О взаимосвязи выразительных средств в музыкальном исполнении // Музыкальное исполнительство и наука. — М., 1970. — Вып. 1.

Сигети Ж. Воспоминания: Заметки скрипача, - М., 1969.

Теплое Б.М. Проблемы индивидуальных различий, т- М., 1961.

Фейгин М.Э. Индивидуальность ученика и искусство педагога. — М., 1975.

Фейнберг СЕ. Пианизм как искусство. — М., 1969.

Фейнберг СЕ. Мастерство пианиста. — М., 1978.

Цыпин Г.М. Развитие учащегося-музыканта в процессе обучения игре на фортепиано. — М., 1975.

Цыпин Г.М. Обучение игре на фортепиано. — М., 1984.

Цыпин Г.М. Музыкант и его работа. — М., 1988.

Цыпин ГМ. Психология музыкальной деятельности. - М., 1990.

Шульпяков О.Ф. О психофизическом единстве исполнительского искусства // Вопросы теории и эстетики музыки. — Л., 1973.— Вып. 12.

Шульпяков О.Ф. Музыкально-исполнительская техника и художественный образ. — Л., 1986.

Янкелевич Ю.И. Педагогическое наследие. — М., 1993.

Дирижерско-хоровое исполнительство

Анисимов А.И. Дирижер-хормейстер. — Л., 1976.

Андреева Л.М., Бондарь М.А. Николай Михайлович Данилин // Искусство хорового пения. — М., 1963.

Асафьев Б.В. О хоровом искусстве. — М., 1980.

Балашов В. Поэтическое слово и вокальная интонация // Работа в хоре. — М., 1977.

Виноградов К.П. Работа над дикцией в хоре. — М., 1967.

Дирижерское исполнительство. Практика, история, эстетика/ Сост. Лео Глазбург. — М., 1975.

Дмитревский Г.А. Хороведение и управление хором. — М., 1957.

Дмитревская К.Н. Анализ хоровых произведений. — М., 1965.

Егоров А.А. Теория и практика работы с хором. — Л.; М., 1951.

Егоров А.А. Очерки по методике преподавания хоровых дисциплин. — Л., 1958.

Живов В.Л. Интерпретация «Утеса» Шебалина. — М.: Советская музыка, 1966. — № 8.

Живое В.Л. Исполнительский анализ хорового произведения // Работа с хором. — М., 1972.

Живов В.Л. Художественное слово и музыкальное исполнительство // Народное творчество: Труды НИИ культуры РСФСР. — М., 1974. — Т. 20.

Живов В.Л. О музыкально-выразительных средствах в хоровом исполнительстве // Хоровой коллектив. — М., 1976.

Живов В.Л. О выразительности дирижерского жеста // Работа в хоре. — М., 1977.

Живов В.Л. «Наташа» (из «Пушкинского венка» Г. Свиридова) // Работа дирижера над хоровой партитурой. — М., 1985.

Живов В.Л. О роли курса «Теория хорового исполнительства» в общемузыкальной подготовке студентов музыкально-педагогического факультета // Совершенствование процесса подготовки учителя музыки. — Владимир, 1984.

Живов В.Л. Трактровка хорового произведения. — М., 1986.

Живов В.Л. Исполнительский анализ хорового произведения. — М., 1987.

Живов В.Л. Развитие коммуникативных способностей дирижера хора // Совершенствование хорового образования в свете реформы высшей школы. Труды ГМПИ им. Гнесиных. — М., 1989. — Вып. 107.

Живов В.Л. Интерпретация хоровой музыки. — М., 1991.

Ильин В.П. Очерки истории русской хоровой культуры. — М., 1985.

Коловский О.П. Анализ хоровой партитуры // Хоровое искусство. — Л., 1972.

Коловский О.П. О песенной основе хоровых форм в русской музыке // Хоровое искусство. — Л., 1977. — Вып. 3.

Кондрашин К.П. О дирижерском искусстве. — М., 1970.

Кондрашин К.П. Мир дирижера: (Технология вдохновения). — Л., 1976.

Иванов-Радкевич А.П. О воспитании дирижера. — М., 1973.

Краснощекое В.И. Вопросы хороведения. — М., 1969.

Краснощекое В.И. Поэтический текст в хоровом пении // Работа с хором. — М., 1972.

Левандо П.П. Анализ хоровой партитуры. — Л.: ЛГИК, 1971.

Левандо П.П. Проблемы хороведения. — Л., 1979.

Левандо П.П. Исполнительский анализ и интерпретация хорового произведения // Работа дирижера над хоровой партитурой. — М., 1985.

Левандо П.П. «На девятой версте» А. Давиденко // Работа дирижера над хоровой партитурой. — М., 1985.

Локишин Д.Л. Хоровое пение в русской школе. — М., 1957.

Локишин Д.Л. Замечательные русские хоры и их дирижеры. — М., 1963

Казачков С.А. Дирижерский аппарат и его постановка. — М., 1967.

Канерштейн М.М. Вопросы дирижирования. — М., 1965.

Малько Н.А. Основы техники дирижирования. — М., 1965.

- Мусин И.Я.* Техника дирижирования. — Л., 1967.
- Мусин И.Я.* О воспитании дирижера.—Л., 1987.
- Мюниш Ш.Я* — дирижер. — М., 1965.
- Ольхов К.А.* О дирижировании хором. — Л. 1961.
- Ольхов К.А.* Теоретические основы дирижерской техники. — Л., 1984.
- Пазовский А.М.* Записки дирижера. —М., 1966.
- Пигров К.К.* Руководство хором. — М., 1964.
- Птица К.Б.* Очерки по технике дирижирования хором. — М., 1948.
- Птица К.Б.* О хоровом дирижировании // Работа в хоре. — М., 1948.
- Птица К.Б.* «Три русские песни» С. Рахманинова // Работа дирижера над хоровой партитурой. — М., 1985.
- Птица К.Б.* Проблемы стиля и хоровое исполнительство // Работа с хором. — М., 1972.
- Птица К.Б.* О музыке и музыкантах: Сборник статей.— М., 1995.
- Рождественский Г.Н.* Мысли о музыке. — М., 1975.
- Светланов Е.Ф.* Музыка сегодня: Сборник статей. — М., 1976.
- Семенюк В.О.* Заметки о хоровой фактуре. — М., 2000.
- Соколов В.Г.* Работа с хором. — М., 1967.
- Хайкин Б.Э.* Беседы о дирижерском ремесле: Статьи. — М., 1984.
- Чесноков П.Г.* Хор и управление им. — М., 1961.
- Юрлов АЛ.* Певческое воспитание как основа совершенствования исполнительской культуры певцов хора // Александр Юрлов. Статьи и воспоминания. Материалы. — М., 1983.

Учебное издание

Живов Владимир Леонидович

ХОРОВОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО ТЕОРИЯ. МЕТОДИКА. ПРАКТИКА

Учебное пособие для студентов высших учебных заведений

Зав. редакцией *В. А. Салахетдинова*

Редактор *В.П. Рыжкова*

Зав. художественной редакцией *И.А. Пшеничников*

Корректор *Г.А. Островская*

Отпечатано с диапозитивов, изготовленных

ООО «Гуманитарный издательский центр «ВЛАДОС».

Лицензия ИД № 03185 от 10.11.2000.

Санитарно-эпидемиологическое заключение

№ 77.99.02.953.Д.005750.08.02 от 21.08.2002.

Сдано в набор 14.12.01. Подписано в печать 25.11.02.

Формат 60x90/16. Печать офсетная. Бумага газетная. Усл. печ. л. 17.

Тираж 10 000 экз. (1-й завод 1-5 000 экз.).

Заказ № Я-173

Гуманитарный издательский центр «ВЛАДОС».

119571, Москва, просп. Вернадского, 88,

Московский педагогический государственный университет.

Тел. 437-11-11, 437-25-52, 437-99-98; тел./факс 735-66-25.

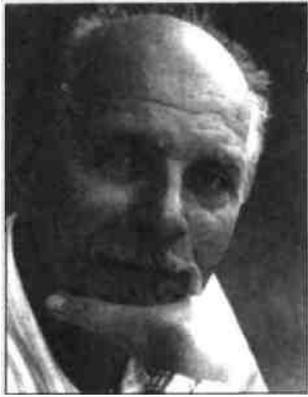
E-mail: vlados@dol.ru

<http://www.vlados.ru>

Государственное унитарное предприятие

Подграфическо-издательский комплекс «Идел-Пресс».

420066, Республика Татарстан, г. Казань, ул. Декабристов, 2.



ВЛАДИМИР ЛЕОНИДОВИЧ ЖИВОВ — *заслуженный деятель искусств России, кандидат педагогических наук, профессор, известный хоровой дирижер, педагог. Более 40 лет работает с профессиональными, учебными и любительскими хорами. С 1968 г. — художественный руководитель камерного хора «Гаудеамус». В. Л. Живов — автор более 200 работ.*

Учебное пособие «Хоровое исполнительство. Теория. Методика. Практика» рассматривает вопросы хоровой работы с позиции дирижера-художника, интерпретатора, «постановщика» музыкально-поэтического произведения. Помимо основ теории хорового исполнительства в пособии обобщаются методы и приемы работы дирижера над хоровой партитурой, прослеживается путь становления и реализации исполнительского замысла, интерпретации музыки различных стилей, дирижерской этики.

Пособие адресовано студентам и преподавателям музыкально-педагогических вузов, колледжей, хормейстерам-практикам и всем любителям хорового пения

