

В. ЖИВОВ

Исполнительский
анализ
хорового
произведения

Уважаемый
Николай Борисович
с пожеланием доброго удачи
на поприще хорового исполнительства
от автора
В. Живов
7.12.88.

Библиотека Белорусского хорового портала ХОР.by

Живов В.

Ж 67 **Исполнительский анализ хорового произведения.— М., Музыка, 1987.— 95 с.**

В пособии по исполнительскому анализу для дирижерско-хоровых факультетов впервые выделен исполнительский анализ хорового произведения как самостоятельный раздел хороведения. В нем рассматриваются вопросы методики исполнительского анализа хоровой партитуры, анализа средств музыкальной выразительности и дирижерских средств их воплощения, стилистического анализа.

Предназначается для студентов дирижерско-хоровых факультетов музыкальных вузов, педагогов-хоровиков и хормейстеров.

Ж $\frac{4905000000-249}{026(01)-87}$ 89—87

782

От автора

Одной из важнейших проблем совершенствования учебного процесса в вузе являются поиски путей развития творческой самостоятельности студентов. Немалую роль в решении этой проблемы могут сыграть курсовые работы по анализу хоровых произведений, которые студенты пишут в классе дирижирования. В этих работах должны быть конкретно реализованы многосторонние знания и навыки, приобретенные ими в курсах гармонии, полифонии, анализа музыкальных произведений, истории музыки, хороведения, хоровой литературы, методики, дирижирования. Иначе говоря, анализ хорового произведения представляет собой идеальную платформу для претворения в жизнь педагогического принципа межпредметных связей, причем, что особенно важно, в самостоятельной работе. Однако на практике студенческие анализы (или, как их называют, аннотации) представляют собой формальное перечисление лежащих «на поверхности» особенностей сочинения, без какой-либо попытки использования их для характеристики музыкального образа и вытекающих отсюда особенностей исполнительской трактовки.

Такое положение объясняется тем, что на сегодняшний день в теории и методике хороведения окончательно не определена главная цель анализа. Это, в свою очередь, делает неясной перспективу его использования будущим исполнителем и педагогом и потому рождает у студентов пассивное отношение к нему.

Данное пособие ставит своей целью определить современные требования к хороведческому анализу и, в частности, к его новому типу — исполнительскому, очертить круг его проблем и вопросов, обосновать его методику и оказать тем самым конкретную практическую помощь педагогам и студентам музыкальных и музыкально-педагогических вузов.

Следует отметить, что разные разделы и вопросы исполнительского анализа разработаны в теоретической и методической литературе в неодинаковой степени. Наиболее разработан музыкально-теоретический анализ, которому посвящены такие фундаментальные учебники и учебные пособия, как «Анализ музыкальных произведений» Л. Мазеля и В. Цуккермана, «Музыкальная форма» И. Способина, «Музыкальный язык» М. Ройтерштейна. Достаточно большое количество методической литературы посвящено вокально-хоровому анализу партитуры, вопросам работы над хоровым строем, ансамблем, дикцией. Назовем известные книги П. Чеснокова, Г. Дмитриевского, К. Пигрова, А. Егорова, В. Соколова, В. Краснощекова, К. Виноградова, сборники «Работа с хором» и т. д.

Гораздо хуже разработан анализ исполнительских средств выражения и анализ средств выразительности дирижера, что связано с относительно слабым развитием теории исполнительства, в частности хорового. Это обстоятельство обусловило строение данного пособия, в котором основной акцент делается на раскрытии принципов и методики исполнительского анализа, а также его специальных разделов (исполнительские средства выразительности, дирижерские средства выразительности, вопросы стиля).

Основой пособия послужил вузовский курс «Теория хорового исполнительства», в течение ряда лет читаемый автором на дирижерско-хоровом отделении Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского и на музыкально-педагогическом факультете Московского государственного педагогического института имени В. И. Ленина.

ГЛАВА I

Методика исполнительского анализа хоровой партитуры

1. ЗНАЧЕНИЕ АНАЛИЗА МУЗЫКАЛЬНОГО СОЧИНЕНИЯ В РАБОТЕ ИСПОЛНИТЕЛЯ И ПЕДАГОГА

В исполнительской среде до сих пор не исчез предрассудок, будто при изучении музыки можно и нужно опираться лишь на интуицию, а анализ сочинения обязательно означает «холодный расчет». Встречается мнение, что аналитическое знакомство с музыкой «сушит», мешает непосредственности восприятия. Так ли это? Многие музыканты, тщательно разбиравшие музыкальные произведения, признают, что, познанные в мельчайших деталях, они становятся им еще ближе. У больших музыкантов разум и инстинкт всегда шли навстречу друг другу. Не случайно такие выдающиеся исполнители, как Г. Бюлов, Ф. Бузони, А. Корто, Ф. Вейнгартнер, Г. Рождественский, Е. Светланов, П. Чесноков, К. Пигров, Г. Дмитриевский, К. Птица, В. Соколов, являются авторами обстоятельных аналитических разборов. Вряд ли у кого вызывает сомнение, что тщательный анализ текста приближает нас к адекватной композиторскому замыслу интерпретации, хотя и не гарантирует ее. Во всяком случае, значение и понимание текста в значительной мере исключают возможность исполнительского произвола. Ясное представление о взаимодействии художественных средств, понимание выразительных возможностей элементов музыкального языка, постижение законов формообразования, способность охватывать характерные для данного автора проявления его стиля — все эти качества, воспитанные в результате аналитической деятельности, уточняют и обостряют восприятие музыки, расширяют интеллектуальный горизонт, помогают самостоятельно ориентироваться в форме и музыкальном языке произведения, развивают наблюдательность, способствуют лучшему запоминанию музыкального материала. Помимо того, анализ воспитывает умение грамотно излагать свои мысли, что для педагога-воспитателя и для дирижера-руководителя коллектива немаловажно.

Большое значение имеет аналитическое освоение произведения для учителя музыки в школе, работа которого помимо разучивания и исполнения песен включает изучение музыкальной грамоты, слушание музыки, занятия в школьном лектории и другие формы музыкально-просветительской деятельности. Все они требуют от педагога ясного представления об особенностях содержания и

формы произведения, о роли различных композиционных приемов и музыкально-выразительных средств. Особенно большое значение приобретает аналитическое освоение произведения в дирижерско-хоровой работе учителя. Руководитель хора, выйдя к коллективу, должен непременно осознать свое отношение к тому или иному музыкальному явлению, обосновать его и «заразить» им учеников. Только в том случае, если каждый певец вживется в замысел дирижера, сделает его мысли и чувства своими, будет достигнут подлинный ансамбль, основанный на единстве восприятия, понимания и переживания.

Из сказанного понятно, что руководитель хора должен досконально знать произведение, подлежащее разучиванию, проштудировав его как музыкант, специалист-хормейстер, педагог и дирижер. В соответствии с этим требованием в анализе сочинения студент должен аргументировать свое «видение» художественно-образного содержания произведения, обосновать свою индивидуальную трактовку музыки, наметить исполнительские и специально дирижерские приемы, при помощи которых он будет воплощать эту трактовку в жизнь, предусмотреть технические (в том числе и вокально-хоровые) трудности, которые могут встретиться в репетиционной работе, и наметить пути к их преодолению.

2. СУЩНОСТЬ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО АНАЛИЗА ХОРОВОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ И ЕГО МЕТОДИКА

В теоретическом музыковедении методика целостного анализа музыкального сочинения оформилась и утвердилась лишь в середине 1960-х годов. (В частности, учебник «Анализ музыкальных произведений» Л. Мазеля и В. Цуккермана вышел в свет лишь в 1967 году.) Естественно поэтому, что в работах П. Чеснокова, К. Пигрова, Г. Дмитриевского, А. Егорова, В. Соколова, К. Птицы и других видных деятелей советской дирижерско-хоровой педагогики метод целостного анализа не мог найти освещения.

Современное развитие методики и теории целостного анализа, а также появление трудов, раскрывающих некоторые закономерности исполнительской и дирижерской выразительности, дают возможность на новой основе подойти к методике анализа хорового произведения в классе дирижирования.

Поскольку конечной целью работы над произведением является его исполнение, круг проблем и вопросов анализа, подход к различным сторонам произведения должен быть ориентирован на интерпретацию сочинения. Сохраняя основные принципы целостного 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 музыкальном анализе основной упор делается на то, при помощи каких музыкально-выразительных и формообразующих средств создан тот или иной художественный образ, передается то или иное содержание, то исполнительский анализ должен ответить на вопрос, как донести его до слушателя, как следует исполнять сочинение. Если для теоретика анализ формы и содержания сочинения является, как правило, конечной целью исследования, то для исполнителя это только установление необходимых предварительных данных, требующих практического творческого осмысления. Поэтому исполнительский анализ не всегда может охватывать все стороны произведения, но обязательно должен быть целенаправленным, ибо анализирующим руководит сознательное намерение оказать верность определенных предположений, возникших в процессе изучения сочинения. Исполнительский анализ вокально-хорового сочинения должен ответить на четыре главных вопроса:

1. Какую мысль, какое содержание передают авторы? (Анализ поэтического текста и музыкальных средств, при помощи которых композитор передает то или иное содержание.)

2. Какими общеисполнительскими и специальными вокально-хоровыми средствами музыкант может наиболее убедительно воплотить художественно-образное содержание произведения? (Анализ темпа, динамики, агогики, тембра, фразировки, характера звуковедения и других средств, создающих в совокупности исполнительский художественный образ.)

3. Какими дирижерскими средствами и приемами можно с наибольшей адекватностью реализовать исполнительский художественный образ? (Анализ дирижерских средств выразительности — дирижерская «плоскость», роль кисти, локтя, плеча, положение корпуса, величина и объем жеста; анализ способов передачи логической связи между фразами, подхода к кульминации и т. д.)

4. Какие вокальные, ритмические, интонационные, ансамблевые, дирижерские и другие трудности могут возникнуть перед дирижером в процессе реализации «идеального» исполнительского замысла? (Анализ вокально-хоровых и прочих технических трудностей.)

Таким образом, музыковедческий анализ содержания и формы сочинения дополняется здесь такими специальными видами анализа, как анализ исполнительских средств выражения, анализ дирижерских исполнительских средств и анализ технических трудностей, включающий, в частности, вокально-хоровые трудности.

Первый раздел исполнительского анализа вокально-хорового произведения — музыкально-теоретический анализ — имеет ряд особенностей, обусловленных спецификой жанра. Эта специфика состоит прежде всего в том, что хоровое искус-

ство — жанр синтетический. Оно воздействует на слушателя одновременно словом и музыкальными средствами. Благодаря такому двойному воздействию осмысление содержания вокально-хорового произведения и исполнителем и слушателем значительно облегчается, так как позволяет постигать его не только интонационным, но и неинтонационным путем, через смысловое значение словесного текста.

Сочиняя музыку, композитор стремится отразить в ней характер, настроение, основную мысль текста. Но содержание каждого стихотворения можно понять и почувствовать по-разному. Каждый композитор оттеняет, выдвигает на первый план те стороны стихотворения, которые ему ближе. По-своему прочитывая текст, композитор может раскрыть и углубить главные его мысли и образы или сделать акцент не на существенном, а на второстепенном. При этом 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 перед исполнителем хорового произведения стоит задача осмысления ценности текста и степени взаимопроникновения музыки и слова, с тем чтобы максимально полнее и ярче реализовать выразительные, эмоциональные, драматургические возможности, в них заложенные.

Путь создания и воплощения художественного образа в музыкальном исполнительстве обычно представляют как цепочку: композитор — исполнитель — слушатель. В вокально-хоровом исполнительстве этот путь правильнее будет обозначать так: поэт — композитор — исполнитель — слушатель. Приступая к изучению хорового произведения, исполнитель должен прежде всего проанализировать, какие образы текста, какие мысли, идеи поэта нашли наиболее яркое выражение в музыке, и понять, что привлекает композитора в этом тексте, что он считает главным, основным, в чем видит суть его содержания. Конечно, можно выявить содержание произведения непосредственно из литературного текста. Однако здесь есть опасность, что дирижер станет рассматривать свои субъективные впечатления как фактор объективный и незаметно для себя станет исполнителем не музыкального произведения, а его поэтического первоисточника, уподобившись артисту-чтецу. Чтобы этого не случилось, дирижер постоянно должен помнить, что он м у з ы к а н т, интерпретатор м у з ы к и. Отсюда и другой подход к произведению, заключающийся в глубоком проникновении в духовный мир композитора и рассмотрении литературного содержания под углом зрения композитора. Результатом такого 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, которая состоит в творческом отражении и воспроизведении материала первичного творчества — музыкального сочинения. Возможность творческого подхода исполнителя к авторскому произведению основана прежде всего на главной, определяющей черте первичного образа — его многозначности, позволяющей найти многие варианты исполнительского воплощения. Хотя такая многозначность музыкального сочинения сохраняется и в хоровом жанре, по сравнению с инструментальной музыкой границы вариантной множественности содержания, благодаря взаимодействию со словом, здесь значительно сужаются и выбор тех или иных исполнительских средств становится более объективным и определенным.

Все это говорит о том, что анализ поэтического текста в единстве с музыкой способствует более глубокому изучению всех сторон музыкальной формы вокально-хорового произведения, пониманию замысла композитора, более эмоциональному восприятию художественного образа.

Специфика музыкально-теоретического раздела анализа хорового произведения не ограничивается необходимостью сопоставительного анализа музыки и поэтического текста. Другая его особенность состоит в том, что к изучению общемузыкальных средств, способствующих созданию художественного образа (мелодия, гармония, ритм, темп, динамика, форма и т. д.), здесь прибавляется характеристика средств, специфичных для данного жанра (типа и вида хора, регистров хоровых голосов, их диапозона, тембра, тесситуры сочинения или его фрагментов, хоровой фактуры, роли хоровой партии в изложении основного материала, видов ансамбля).

Второй раздел исполнительского анализа — анализ исполнительских средств выразительности — также имеет ряд особенностей, заслуживающих подробного рассмотрения. Как отмечалось, его цель — нахождение средств и приемов, при помощи которых художественно-образное содержание произведения, выявленное в ходе целостного музыкально-теоретического разбора, можно донести до слушателя наиболее ярко и убедительно. Эти вполне определенные приемы, установившиеся в длительной музыкальной практике, можно разделить на два разряда: общеисполнительские, которые относятся к музыкальным категориям, не зависящим от какой-либо исполнительской специальности (темпы, агогика, динамические оттенки, фразировка, средства достижения и распределения кульминаций и т. д.), и специально исполнительские, которые свойственны данному виду инструмента. В хоре это манера звукоизвлечения, тембр, внутренние вибрато, различные способы использования голоса в зависимости от регистра и тесситуры, цезуры или «цепное» дыхание, ясная или нивелированная дикция, выразительная подача литературного текста и т. п.

Хотя композитор и исполнитель располагают различным кругом выразительных приемов, законы выражения, принципы выразительности едины и для композитора и для исполнителя.

В исполнении так же, как и при сочинении музыки, значительный художественный результат, яркий эффект достигается обычно не каким-либо одним средством, а целым рядом средств, направленных к одной цели. Так, например, нарастание напряжения чаще всего выражается при помощи усиления звука и ускорения темпа, а успокоение, спад — ослаблением звучности и замедлением; сочетание ускорения с ослаблением звучности часто связывается с пространственными ассоциациями — удалением, уменьшением, истаиванием, а сочетание замедления с возрастанием звука — с наиболее значительными моментами музыкального развития: с подходом к кульминации, заключительными кадансовыми оборотами, возвращением к основной теме.

При помощи ряда исполнительских приемов дирижер может воздействовать и на форму сочинения. Сохраняя постоянный, неизменный темп, нюанс и тембр, используя «цепное» дыхание, он может объединить несколько построений в единое целое и, напротив, при помощи резких, контрастных смен темпа, нюансов и тембра, цезур, «дыханий» создать ряд как бы отдельных эпизодов — разделов. Знание такого рода закономерностей поможет дирижеру отобрать именно те исполнительские средства и приемы, которые в наибольшей степени отвечают сути воплощаемого художественного образа.

Предлагаемый нами третий раздел исполнительского анализа — анализ дирижерских средств выразительности так же, как и анализ исполнительских средств, не занял до сих пор в аналитических работах студентов, выполняемых в дирижерском классе, подобающего места, хотя именно при помощи жеста дирижер делает «видимым» развертывание музыкальной ткани произведения, передает характер музыки.

В то время как технической стороне дирижирования (схемам тактирования, показам вступлений и снятий звука, отображению пауз, фермат) в классе дирижирования уделяется много внимания, художественно-выразительная сторона остается часто вне поля зрения педагогов.

Между тем выразительность жеста имеет совершенно определенные закономерности, знание которых поможет молодому дирижеру самостоятельно найти необходимые в данном конкретном случае дирижерские приемы. Эти закономерности вытекают из общих законов выразительности, присущих всем видам искусства. Назовем, например, такие предпосылки дирижерской выразительности, как соответствие более тяжелого жеста грузному, тяжело-весному характеру музыки, выражению силы и мощи, а более легкого — воплощению грации, воздушности, тонкости, изящества; связь утяжеления жеста с наиболее существенными моментами музыкального развития — подходом к кульминации, заключитель-

ными каденциями, появлением новых тем и т. д., а облегчения, напротив, с успокоением музыкального развития, затуханием, спадом. Известно, 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 вертикали и горизонтали, приближения руки к корпусу.

Все эти моменты могут быть заранее продуманы и учтены в работе над дирижерским воплощением исполнительского замысла.

Четвертый раздел исполнительского анализа — анализ технических трудностей, включающий рассмотрение вокальных, интонационных, ритмических, ансамблевых, дикционных и других трудностей, связанных со спецификой «инструмента» — хора, должен завершать аналитический разбор сочинения. Переходить к нему следует лишь после того, как дирижер будет ясно представлять себе художественно-образное содержание произведения, его «идеальную» интерпретацию, исполнительские и дирижерские средства воплощения художественного образа, поскольку анализ технических трудностей важен в основном для этапа разучивания.

Наиболее рациональная методика и последовательность аналитической работы студента над хоровой партитурой такова.

Первый этап работы — предварительное знакомство с сочинением: проигрывание партитуры на фортепиано, чтение литературного текста. Задача такого предварительного знакомства — в общих чертах понять смысл, настроение, характер произведения. Непосредственные впечатления, возникающие у исполнителя от первого проигрывания или прослушивания, позволяют ощутить выразительность музыки, предохраняют от надуманных, предвзятых суждений.

Вместе с тем использование интуиции как познавательного средства далеко не всегда приводит к верному пониманию содержания произведения, его художественно-образной сферы и возникновению объективной убедительной исполнительской трактовки. Подтверждение, углубление или, напротив, отрицание первоначальных выводов исполнитель находит на втором этапе работы с партитурой — при ее анализе, в котором в большей или меньшей степени принимают участие все операции мыслительного процесса — сравнение, систематизация, обобщение, абстрагирование, конкретизация.

Исполнительский анализ партитуры начинается со знакомства с конкретными общественно-историческими условиями, в которых протекали жизнь и деятельность композитора и поэта, формировались их эстетические взгляды; с характеристики основных черт хорового письма композитора. Поэтому на этом этапе предусматривается знание нескольких произведений автора. Конкрет-

ные факты, «открытые» в результате такого историко-стилистического анализа, нередко заставляют исполнителя взглянуть на произведение совсем не так, как при первоначальном беглом знакомстве, обнаружить в нем новые, неизвестные ранее черты.

После историко-стилистического анализа дается анализ поэтического текста. Текст внимательно прочитывается, логически оцениваются образы, составляющие его основу. Затем анализируется структура стихотворения, выявляются главные слова и понятия, определяющие смысл предложений, подробно разбирается фразировка, фиксируются границы частей. Такой тщательный анализ поэтического первоисточника помогает понять средства, использованные композитором, и четко определить соотношение музыкальной фразировки с фразами текста, соотношение формы текста и музыки.

Анализ музыкально-выразительных средств, с помощью которых воплощается данное содержание (мелодики, гармонии, ритма и метра, темпа, динамики, фактуры и т. п.), — следующий этап целостного исполнительского анализа хорового сочинения. В ходе его каждое построение анализируется с различных сторон, ему дается целостная характеристика. При этом мы предлагаем идти от выразительного эффекта к средствам, коими он осуществлен, а не наоборот. В таком случае труднее сохранить систематичность анализа, но зато ярче выявляются средства, непосредственно связанные с экспрессией, что для музыканта-исполнителя особенно важно. В процессе анализа музыкальных средств определяется кульминация всего произведения и его частей, выявляются динамически напряженные и спокойные разделы формы. Для оценки «веса» той или иной кульминации рассматриваются все средства, участвующие в ее образовании: с мелодической вершиной может совпасть «вершина» тонального плана, «вершина» диссонантности или ритмическая кульминация.

Важным моментом музыкально-теоретического анализа является определение структурной функции отдельных частей, то есть их роли в структуре целого, поскольку часть может исполнять экспозиционную, развивающую или завершающую функцию. Определение того или иного значения части позволит исполнителю найти ее место в исполнительском плане. В структурном анализе опора делается на средства, играющие формообразующую роль.

Внимательно вслушиваясь в музыку данной части и уже располагая сведениями об отдельных ее элементах, исполнитель сличает и сводит их воедино, создает представление об этой части в целом. Обнаружив ту или иную деталь, он пытается ответить на вопрос, в чем ее значение при данных условиях, какой художественной цели она служит. Отдельные факты связываются друг с другом и со стилем, формальные приемы понимаются как художественные, которые всегда имеют определенный образно-эмоциональный смысл, то или иное жизненное содержание.

На этих принципах строится методика целостного музыкально-теоретического анализа, который охватывает все основные художественные средства произведения во взаимосвязи и, учитывая несбходимые музыкально-исторические сведения, приводит к общим выводам об идее, содержании, форме (в широком смысле слова) и образном строе произведения.

Однако постижение содержания сочинения — это лишь предварительное условие верной интерпретации. Замысел композитора, зафиксированный в нотной записи, требует материализации в реальном музыкальном звучании, то есть исполнения. Задача исполнителя — найти средства наиболее убедительной реализации композиторского замысла. Поиски этих средств и приемов составляют содержание следующих разделов исполнительского анализа — анализа исполнительских средств выражения и анализа дирижерских приемов, уже рассматриваемых ранее (см. с. 9—11).

В результате историко-стилистического, музыкально-теоретического, исполнительского и дирижерского анализа студент-исполнитель уясняет художественно-образное содержание сочинения и находит способы его воплощения. Но исполнительский замысел, план интерпретации далеко не всегда могут быть воплощены в реальном звучании так, как они представлялись музыканту 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 будет происходить практическая реализация его замысла и технических трудностей (вокальных, ансамблевых, интонационных, дикционных, дирижерских), которые могут возникнуть 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, трудности строя, ансамбля и дикции. Значение этих специфических хоровых элементов для воплощения художественного содержания сочинения не одинаково. Если характеристика типа и вида хора, регистра голосов, диапазона и тесситуры имеет большое значение для реализации творческого замысла композитора, определенным образом влияя на отбор исполнительских средств выражения и интерпретационный план, то выяснение интонационных, дикционных, ритмических трудностей способствует в основном нахождению конкретных приемов репетиционной работы и «выстраиванию» репетиционного плана. Исходя из этого мы полагаем, что рассматривать все вокально-хоровые особенности сочинения в вокально-хоровом разделе анализа не совсем верно. При таком принципе классификации элементы хоровой звучности объединяются по одному признаку общности — принадлежности к хору, вокалу, человеческому голосу. Гораздо целесообразней, на наш взгляд, классифицировать элементы хоровой звучности по принципу их большей значимости для воплощения

художественно-образной сущности произведения или, напротив, для настройки «инструмента», то есть для технических задач. В этом случае вокально-хоровой анализ делится на две части: элементы хоровой звучности, играющие выразительную роль, рассматриваются в ходе музыкально-теоретического анализа; те же элементы, которые связаны в основном с решением технических задач,— в процессе специального анализа технических трудностей.

Анализ технических трудностей включает: определение диапозона каждой хоровой партии, тесситуры хоровых голосов и сочинения в целом, характеристику вертикального и горизонтального строя и типа хорового ансамбля (унисонный, гармонический, полифонический и т. д.), анализ тех факторов, которые могут повлиять на выработку ритмического, динамического, тембрового ансамбля; анализ технических трудностей каждой хоровой партии и хора в целом (вокальных, ритмических, ансамблевых, интонационных, дикционных, дирижерских) и способов их преодоления.

На основе целостного исполнительского анализа студент-дирижер составляет предварительный план репетиционной работы. В него входят: определение основных задач в работе с хором над разучиванием произведения, строгий 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, неизменно сопутствующее репетиции, часто выводит дирижера за пределы точного предварительного расчета. Тем не менее продуманный план репетиции необходим, так как он является той канвой, которая помогает дирижеру двигаться в правильном направлении к достижению главной цели — высокохудожественной, глубокой и яркой интерпретации сочинения.

Ниже приводится сжатый план учебно-исполнительского анализа хоровой партитуры.

1. Историко-стилистический анализ: знакомство с конкретными общественно-историческими условиями, в которых протекала жизнь и деятельность композитора и поэта, формировались их эстетические взгляды; характеристика основных черт творчества поэта и композитора; типичные черты хорового письма композитора.

2. Анализ поэтического текста: оценка содержания стихотворения, его идеи и основных художественных образов; анализ структуры стихотворения, определение границ частей; выявление главных слов и понятий, определяющих смысл предложений.

3. Анализ музыкально-выразительных средств, с помощью которых воплощается данное содержание: целостный художественно-образный анализ мелодики, гармонии, ритма и метра, темпа, динамики, тембра, фактуры; определение границ частей музыкаль-

ного сочинения, структуры каждой из частей, фиксация и анализ каденций в связи со структурой текста; сопоставление музыкально-тематического материала и определение глубины контраста или, наоборот, тематического единства; определение формы целого; жанровый анализ; выявление линии развития каждого голоса; определение кульминаций в каждой партии; сравнение волн нарастания и убывания гармонической яркости с волнами мелодическими, ритмическими, темповыми, динамическими; сопоставление кульминаций частей и нахождение главной, центральной кульминации произведения, характеристика соотношения формы текста и музыки, музыкальной фразировки с фразами текста.

4. Анализ исполнительских средств выразительности: анализ приемов, при помощи которых художественно-образное содержание сочинения можно донести до слушателя наиболее ярко и убедительно; анализ использования темповых колебаний, динамических оттенков, тембровых красок, различных способов звуковедения и штрихов, артикуляции, фразировки в зависимости от требуемого характера образа, эмоционально-выразительных или формообразующих задач.

5. Анализ дирижерских исполнительских средств и приемов: обоснование использования той или иной дирижерской «плоскости», более тяжелого или более легкого жеста, более крупного или более мелкого, плавного или отрывистого в зависимости от характера музыки, конкретных требований музыкального развития, динамики, темпа, тембра, фактуры, фразировки, характера звуковедения и штрихов; анализ способов дирижерской передачи логической связи между фразами, выявления частных и общей кульминации и т. д.

6. Технический вокально-хоровой анализ: обоснование и оценка интонационных, ансамблевых, дикционных, ритмических и прочих технических трудностей, связанных со спецификой хорового «инструмента», и нахождение путей их преодоления.

7. Разработка плана 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.

Данный план анализа представляет собой, таким образом, четырехэтапную систему, первый этап которой (историко-стилистический, литературный и музыкально-теоретический анализ) имеет целью постижение замысла композитора и поэта и содержания произведения. На этом фундаменте строится второй этап, заключающийся в нахождении исполнительских средств реализации авторского замысла. В свою очередь третий этап основывается на анализе исполнительских средств выразительности и на оценке художественно-образных средств сочинения, так как его задача — определить специфические дирижерские приемы реализации созданного на втором этапе исполнительского художест-

венного образа. В результате перечисленных трех этапов студент создает «идеальный» замысел интерпретации, осуществить который можно только при условии учета технического состояния его «инструмента» — хора, то есть того, насколько хор будет выстроен, выровнен, подвижен. Анализ условий, в которых будет происходить практическая реализация исполнительского замысла, разнообразных технических трудностей (вокальных, ансамблевых, интонационных, дикционных, дирижерских), специфических особенностей хорового коллектива и т. п., и составляет четвертый, заключительный этап анализа.

Особо хочется подчеркнуть, что в предлагаемой нами последовательности анализа вокально-хоровой анализ следует после того, как студент уясняет себе исполнительский художественный образ, а не вторгается, как в большинстве планов, между музыкально-теоретическим и исполнительским разделами анализа. При такой последовательности не нарушается логика становления замысла интерпретации на основе постижения художественно-образного строя сочинения. Учет же специфических для вокально-хорового жанра технических трудностей нужен лишь на этапе продумывания приемов практического воплощения «идеального» исполнительского замысла в жизнь.

В учебно-педагогической практике распространено мнение, что, в зависимости от курса, требования к анализу должны отличаться. Чаще всего используется анализ двух типов: краткая аннотация и развернутый анализ. Обычно краткая аннотация включает сжатое изложение основных данных о произведении: перечисление темпа, метра, ладотональных особенностей, особенностей формы, фактуры и др.

На наш взгляд, аннотацию такого типа, как жанр анализа, следует вообще исключить из арсенала письменных студенческих работ, поскольку их создание представляет собой чистейший механический акт и целиком направлено не на поисковую, творческую, а только на констатирующую деятельность студентов.

В вузе речь может идти только о более развернутом или менее развернутом, но непременно творческом анализе сочинения, носящем исследовательский характер. В процессе аналитического изучения произведения студент должен самостоятельно сделать свои собственные выводы о содержании, форме сочинения; о правомерности выбора композитором тех или иных средств для воплощения данного характера образа; о соответствии художественных образов поэтического текста и музыки; о секрете выразительного воздействия музыки; продумать общеисполнительские и специально дирижерские исполнительские средства, с помощью которых он может наиболее убедительно воплотить содержание, идею произведения. Задача педагога — создать при работе над анализом атмосферу творческого поиска, пробудить у студента

чувство первооткрывателя. Проведя определенную исследовательскую работу, студент вполне способен высказать оригинальные суждения об уже достаточно хорошо известном произведении, он может явиться первым исследователем нового, недавно созданного опуса или малоизвестного из созданных ранее. Не подлежит сомнению, что уже с первого курса вуза студент может и должен проводить самостоятельное исследование, сопоставлять факты, делать самостоятельные обобщения и выводы.

В связи с этим при аналитическом разборе сочинения на любом курсе студент должен опираться на методологию целостного анализа, который учит подходить к раскрытию содержания произведения через содержательную сторону музыкальной формы, музыкальных средств. Любая констатация, касающаяся того или иного технического приема, непременно связывается с его художественным смыслом, а любое суждение о выразительности музыки обосновывается ссылками на соответствующие средства.

На наш взгляд, разница требований, предъявляемых студентам при анализе партитуры на различных курсах, должна заключаться: а) в возрастающей сложности анализируемых произведений, б) в возрастающих требованиях к качеству анализа, его глубине и разносторонности.

Анализ хорового произведения не обязательно должен быть всесторонним на всех курсах. Круг его вопросов, широта и глубина охвата проблем может различаться в зависимости от уровня подготовки студентов.

Таковы некоторые общие вопросы методики учебно-исполнительского анализа хоровой партитуры. Разумеется, анализ хоровой миниатюры будет неизбежно отличаться по объему, глубине и широте проблем от анализа развернутой хоровой партитуры. Тем не менее основной круг вопросов анализа и план анализа могут быть сохранены вне зависимости от масштаба и жанра изучаемого произведения. Следует подчеркнуть также, что, в зависимости от материала, анализирующий может акцентировать внимание на тех или иных вопросах и разделах анализа.

Аналитическая работа над партитурой должна подвести анализирующего к глубокому пониманию содержания произведения, нахождению своей обоснованной исполнительской трактовки и выразительных и технических средств для ее воплощения. Поиски ответа на вопросы анализа ставят студента перед необходимостью самостоятельно обдумать обнаруженные факты, сделать определенные обобщения, выводы, принять самостоятельное решение. Эти свойства исполнительского анализа соответствуют современным требованиям к обучению, которые заключаются в особом внимании к воспитанию у учащихся навыков самостоятельной работы, потребности в самообразовании, в постоянном пополнении знаний.

ГЛАВА 2

Анализ исполнительских средств выражения

1. СПЕЦИФИКА МУЗЫКАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

«Жизнь музыкального произведения — в его исполнении, т. е. раскрытии его смысла через интонирование для слушателей...»¹ В этих словах академика Б. Асафьева очень 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. Сразу оговоримся, что под словами «исполнительство», «исполнительское творчество» понимается не простая репродукция чего-то готового, а особого рода созидание, при котором исполняемое художественное произведение активно интерпретируется. Поэтому исполнительская деятельность является полноценным видом художественного творчества, наряду с деятельностью композитора, писателя, драматурга. Если же передать различие между ними более точно, следует назвать одну из них первичным творчеством, а другую — вторичным, поскольку исполнительство — это творчество на основе уже созданных художественных образов, связанное необходимостью воссоздавать нечто уже созданное. Таким образом, исполнение есть как бы вторичное отражение действительности, творческое воспроизведение первичного отражения.

В первичном творчестве действительность выступает опосредованной через личность художника. В творчестве же исполнителя действительность выявляется опосредованной как бы вдвойне. Образы, созданные композитором, в исполнительском воплощении приобретают черты, определяющиеся мировоззрением исполнителя, его творческой манерой, темпераментом. В зависимости от индивидуального склада исполнитель подчеркивает те или иные черты первичного образа и привносит в него нечто свое, переводя его в качественно новое состояние — исполнительский художественный образ. Самостоятельность исполнительского художественного образа, разумеется, относительна, поскольку

¹ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971, с. 264.

ку он является реализацией первичного образа, его главной идеи, эмоционального строя. В то же время в нем могут выявляться такие ценности, которых не было в первичном образе, и в этом смысле он обладает известной самостоятельностью. Не случайно даже сами композиторы отмечают, 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 слиговое *staccato*, каждое метрономическое обозначение воспринимается ими как святыня. Я всегда колеблюсь, по крайней мере внутренне, прежде чем решаюсь 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»². Таким образом, угадывание, расшифровка, прочитывание намерений автора, а также тех сторон его музыки, о существовании которых он мог и не подозревать, и составляют специфику исполнительского творчества. Специфика эта зиждется прежде всего на главной особенности первичного художественного образа — многозначности, дающей возможность исполнителю увидеть в каждом произведении несколько вариантов его творческого прочтения. Точное же выполнение нотного текста — это еще далеко не искусство. «Чтение нот самое верное, в самом широком смысле значения слова чтение (то есть при безукоризненной технике) — только азбука музыкального исполнения. Можно очень верно прочитать какое-нибудь музыкальное произведение (то есть исполнить совсем хорошо со стороны техники) и быть, между тем, за миллион верст от смысла сочинения», — писал А. Серов³. Тем не менее если первый этап музыкального творчества — создание композитором произведения — является предметом тщательного изучения, то второй этап — исполнительская интерпретация, воплощение музыкальных образов в реальные звуковые формы — исследован в значительно меньшей степени. Между тем основа для создания целостной теории исполнительства, выявляющей общие закономерности исполнительского воздействия, сегодня имеется. Этой основой являются исследования в области восприятия музыки, раскрывающие секрет эмоционального воздействия на слушателя тех или иных исполнительских приемов. Объективность этих приемов подтверждается прежде всего их соответствием закономерностям восприятия. Зная закономерности выразительности, при-

² Копленд А. Музыка и воображение. — Сов. музыка. 1968, № 4, с. 120.

³ Серов А. Избр. статьи, т. 2. М., 1957, с. 537.

чину для предпочтения именно этого, а не какого-либо другого приема, имея о б о с н о в а н и е такого выбора, молодой музыкант обретет свободу, получит прочную основу для развития своей исполнительской индивидуальности и творческой самостоятельности.

2. СРЕДСТВА ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ ИСПОЛНИТЕЛЯ

Чтобы исключить возможную путаницу между средствами художественной выразительности музыки и средствами выразительности исполнителя, необходимо четко уяснить, что мелодия, ритм, гармония, фактура, полифония, форма, структура и другие элементы музыкального языка, будучи средствами художественной выразительности композитора, не являются исполнительскими средствами, хотя и оказывают самое непосредственное влияние на формирование исполнительского художественного образа и на выбор исполнительских средств выражения.

Какими же средствами располагает исполнитель? Известно, что музыка передает смысл, содержание произведения при помощи звука, используя его четыре физических свойства: высоту, длительность, силу (громкость) и тембр. Но в музыкальном исполнительстве высота звука есть зафиксированная в нотном тексте постоянная количественная величина (исключение представляет неточное, «нечистое» воспроизведение звука по высоте или фальшивая, нечистая интонация, как правило, не имеющая выразительного значения). Таким образом, язык музыканта-исполнителя составляют только три свойства звука: длительность (протяженность, темпоритм), сила (громкость) и тембр. Соответственно средствами его воздействия на сочинение и на слушателя являются темп и его колебания, акцентуация и метроритмические нюансы, динамические и тембровые изменения, штрихи, фразировка, артикуляция, выразительная подача слова и дикция, вокальная декламация.

Рассмотрим выразительные возможности этих средств и приемов и предпосылки их художественно-эстетического воздействия на слушателя применительно к практике хорового исполнительства.

Темп. Очень сильным средством выразительности является темп. Для исполнителей прежде всего важно то, что темп — это определенная сфера образов, эмоций, жанров, неразрывно связанная с целостным восприятием музыки, ее характером. Если проанализировать термины, употребляемые в качестве темповых обозначений, то нетрудно установить, что лишь небольшая часть из них указывает на скорость исполнения. Большинство же терминов, лишь косвенно указывая на темп, обозначают характер

музыкального звучания: медленные темпы говорят о спокойствии, неторопливости, торжественности, величественности, философском раздумье и т. д.; средние — о сдержанности, сосредоточенности, размеренности; быстрые — о пылкости, порывистости, легкости, живости, взволнованности и т. д. Таким образом, мы видим, что представление о темпе является в основном качественным, а не количественным. Не случайно музыканты-исполнители предпочитают словесные обозначения, являющиеся его качественной характеристикой, метрономическим обозначениям, хотя и прибегают к последним, когда необходимо установить точный темп.

Темп исполнения существует не сам по себе. Он непосредственным образом связан с гармонией, ладом, мелодикой, формой, фактурой произведения.

С давних пор теоретики музыки отмечали влияние, которое оказывает на степень скорости гармония. По их наблюдению, чем ближе по родству между собой аккорды, сопровождающие мелодию, тем скорее может быть темп. Аргументируя это, исследователи ссылались на параллель с образной речью, в которой понятия об обыденных предметах и явлениях могут передаваться довольно скорой речью, в то время как для восприятия и осознания более сложной мысли слушателю необходимо дать больше времени. По той же причине диссонирующие и сложные по строению аккорды часто дольше выдерживают и ярче выделяют, чем более простые и консонирующие. Если это положение действительно по отношению к аккордам, принадлежащим к одной и той же тональности, то тем более оно применимо в модуляциях. Небольшая остановка на модулирующем аккорде, с одной стороны, несколько сглаживает у слушателя впечатление прежней тональности, а с другой — подготавливает к новой тональности. Если же одна и та же форма модуляций равномерно проходит через несколько тональностей, действие радикально меняется. При каждом новом повторении модуляция воспринимается легче и поэтому появляется потребность в ускорении каждой новой секвенции.

В определенных ситуациях допустимо и даже желательно специальное оттенение с помощью темпа наиболее выразительных моментов гармонии или же моментов, важных для замысла и в то же время необычных. Нередко при повторении какой-либо темы композитор изменяет ее гармонизацию, вводя более сильные или сложные средства. И хотя в большинстве таких случаев композитор сам так или иначе подчеркивает это обновление, но иногда и здесь желательна осторожная исполнительская инициатива.

Темп исполнения органически связан и с фактурой. Так, плотная массивная монументальная гармоническая фактура естественно допускает более медленный темп, чем легкая, прозрачная. Весьма важно для исполнителя четкое осознание значения тех или иных составных элементов фактуры — первостепенных или отходящих на второй план. Особенно это существенно в

произведениях полифонической фактуры, в которых необходимость ясного проведения тематического голоса, противосложения или интермедии нередко подсказывает исполнителю нужную скорость движения.

Для выбора темпа далеко не безразлично, какую функцию в форме целого выполняет данная часть экспозиции, разработки, средней части или репризы, где точно расположены границы частей и другие структурные моменты.

Ритмическая организация мелодии также оказывает влияние на темп. Пунктированные ноты, мелкие нотные дробления (группы мелких нот, образующих тот или иной мелизм или соединение нескольких мелизмов) требуют замедления темпа. В своей книге «Я — дирижер» Шарль Мюнш призывает молодых исполнителей следовать отличному совету Ф. Крейсlera: «Там, где ноты длинные и их мало, темп не замедляйте, а там, где много коротких нот, не спешите»⁴. Этот совет очень актуален, ибо противоположная тенденция является одной из наиболее распространенных ошибок молодых музыкантов. Существует известная взаимозависимость регистра и темпа. Так, пьесы, в которых используются главным образом низкие регистры, требуют обычно более медленного движения для отчетливости эффекта. М. Люси объяснял это тем, что «низкие звуки производятся малым количеством небыстрых колебаний струн большой длины и толщины»⁵. Современные исследования подтвердили эту важнейшую особенность нашего слуха — неодинаковую чувствительность к звукам разной частоты, восприятие высокого звука как более полетного, звонкого, ясного и громкого, а следовательно, и объективные предпосылки определенной зависимости темпа от регистра.

Для каждого музыкального произведения существует определенная темповая зона, в пределах которой содержание сочинения и характер музыки раскрываются наилучшим образом. Интересно, что исследователи музыки неоднократно подмечали различие характера мелодии, гармонии, ритма, фактуры в быстрых и медленных пьесах. По их наблюдению, пьесы в быстром темпе не заключают в себе тех деталей, эпизодических подробностей, оттенков выражения, которыми богаты пьесы с медленным или умеренным темпом. Это обстоятельство они объясняли тем, что медленные темпы дают возможность композитору создать в пьесах мелодию, часто испещренную хроматизмами, скачками, требующими соответствующей нюансировки, позволяют сопровождать мелодию более сложной (чем в пьесах быстрого темпа) гармонией; применять такие мелодические, гармонические, ритмические, контрапунктические эффекты, которые немислимо даже воспринять в быстром темпе.

Из сказанного следует, что из склада и содержания музыкаль-

⁴ Мюнш Ш. Я — дирижер. М., 1965, с. 58.

⁵ Люси М. Теория музыкального выражения. М., 1888, с. 151.

ного произведения исполнитель может вывести наиболее органичную для него скорость движения, наиболее подходящий для него темпоритм. Найдя основной темп, исполнитель должен затем очень осторожно менять его, так как большой темповый 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. Такие небольшие отклонения от темпа, обусловленные изменившимся характером музыки, обычно называются *агогическими нюансами*.

Темповая свобода исполнения неразрывно связана с ритмической. Так, если агогическое растягивание длительностей распространяется на ряд ритмических долей, то возникает ощущение замедленности движения. И наоборот, при изменениях темпа одновременно меняется и длительность звуков.

Интересно, что у хороших исполнителей даже значительные отклонения от основного темпа не воспринимаются как нарушение логики движения. Секрет этого в естественности агогических отклонений, в их плавности и постоянной взаимной компенсации.

Наиболее типичным агогическим приемом, предусматривающим довольно значительное изменение темпа, является *rubato*. Одно из его характерных свойств — сочетание метрической точности с подчеркнутой ритмической свободой внутри метрических долей и тактов. Регулируется *rubato* своеобразным законом компенсации — небольшие ускорения внутри одной фразы и в ряде фраз ведут к эквивалентным замедлениям, и наоборот. Выписывая мелодию ровными длительностями, автор дает исполнителю возможность найти тот свободный ритм, который вытекает из характера данной мелодии. От того, как исполнитель сумеет найти живое ритмическое дыхание музыки, насколько он прочувствует отклонения от метра, будет зависеть подлинно художественная интерпретация.

Особым случаем произвольного исполнения ритмических долей и одним из существенных средств выразительности является полная остановка движения музыки в каком-либо месте произведения — *фермата*. Мера выдерживания ферматы не имеет какой-то одной определенной нормы и зависит от ее расположения во фразе, назначения, ее музыкального смысла и ряда других причин. Можно сказать лишь, что обычно наиболее сильно растягиваются короткие длительности. Крупные же длительности при фермате растягиваются очень мало. Для исполнителей особенно важны три типичных случая использования ферматы. Наиболее часто фермата выражает конечный пункт постепенного успокоения, замирания движения, его завершение и остановку. Поэтому ферматой обычно завершают все произведение или его часть, а также используют ее для показа резкой грани между частями.

Используется фермата и как начальный пункт, из которого вырастает, разворачивается последующее все более быстрое движение. Таковы, например, традиционные начала многих игровых и плясовых народных песен («Пойду ль, выйду ль я», «Про комара», «Веники», «Ой дуб, дуба»).

Часто фермата используется для того, чтобы подчеркнуть кульминационный звук мелодии. В этом случае она выражает стремление продлить достигнутое мгновение наивысшей динамической напряженности («Амурские волны», «Дороги» А. Новикова).

Особым случаем применения фермат является фермата на паузе. Здесь ее роль сходна с ролью психологической паузы в искусстве художественного слова, которая в зависимости от места во фразе может либо предупреждать значение предстоящих слов, либо задерживать внимание на отзвучавших словах и образах, либо подчеркивать психологическую зависимость высказанной мысли от мысли последующей.

К сожалению, в хоровом пении фермата нередко используется в отрыве от содержания произведения, от логики музыкальной мысли и представляет собой чисто внешнее любование красотой звука, аккорда или демонстрацией умения пользоваться дыханием, филировать звук и т. д. Здесь исполнитель, как и в пользовании *rubato*, должен ориентироваться на чувство меры и художественный вкус, иначе исполнение может стать манерным, слащавым, антимузыкальным. Иногда фермата применяется хоровыми дирижерами как средство выравнивания интонации, выстраивания аккорда. Такое применение ферматы, возможное и даже необходимое в технической вокально-хоровой работе, совершенно неприемлемо при концертном исполнении.

Очень велика роль темпа в создании расчлененности музыкальной формы или, наоборот, ее слитности. Наиболее простой и естественный прием расчленения формы — расширение последнего или последних звуков музыкального построения. Выразительность этого приема обусловлена восприятием замедления в заключительной фазе развития как истощения энергии, успокоения.

Более тонким и менее заметным агогическим нюансом, подчеркивающим расчленение, является ускорение звука, завершающего музыкальное построение. В этом случае подчеркивание грани между построениями происходит без спада в динамике развития, без перерыва в движении. Поэтому он применяется в местах, требующих единства, слитности исполнения, например, для расчленения секвенционных построений на отдельные звенья. Чаще всего сокращение последнего звука при переходах от фразы к фразе связано с введением люфтпаузы, цезуры. Руководителю хора следует помнить, что цезура, короткое дыхание берется за счет незначительного укорочения предшествующей фразы, а не за счет задержки последующей. Только в этом случае подчеркивание

границы между построениями не повредит ощущению единства музыкальной мысли, ощущению целого.

Напротив, сохранение единой темповой линии, отсутствие резких изменений темпа способствует объединению произведения в монолитное целое. Равномерная метрическая пульсация является как бы непрерывной канвой, по которой вышивается разнообразный ритмический рисунок. Немалую роль для создания ощущения цельности играет уже описанный выше прием *rubato*. Нарастание темпа к кульминации, спад к концу построения образуют агогическую волну, которая в большинстве случаев развивается параллельно с динамическими подъемами и спадами и способствует созданию относительно замкнутой музыкальной мысли широкого дыхания.

Часто встречающейся ошибкой молодых исполнителей является неперемное ускорение темпа на *crescendc* и замедление на *diminuendo*. Безусловно, такой своеобразный параллелизм темпа и динамики имеет право на жизнь и обладает большими выразительными возможностями. В музыкально-образном отношении такой параллелизм способствует созданию эмоционального, чутко следующего за всеми колебаниями настроения музыкального развития и используется обычно для выражения бурных, экспрессивных, увлекающих все в своем движении чувств. Но параллелизм темпа и динамики применим далеко не всегда. Не менее часто, например, встречается противоположная форма — контрастное сочетание замедления с *crescendc* и ускорения с *diminuendo*.

Сочетание замедления с *crescendc* в большинстве случаев бывает связано с наиболее значительными моментами музыкального развития: подходом к кульминации, возвращением к основным темам, заключительными кадансовыми оборотами ⁶.

Например, в заключительных кадансах *crescendc* с замедлением воспринимается как активное утверждение, резюмирование, подчеркнутое, иногда торжественное заключение мысли.

В момент подхода к кульминации сочетание замедления с *crescendc* может использоваться в разных целях в зависимости от расположения кульминации в музыкальном произведении. Это сочетание может восприниматься и как активное сдерживание на пути стремительного подъема, и как увеличение массивности звучания, и как раскачка, размах перед ударом: чем сильнее удар, тем внушительнее и длительнее должен быть размах.

Выразительные возможности ускорения, сочетающегося с ослаблением громкости, замиранием, затуханием (*accelerandc* и *diminuendo*), также зависят во многом от контекста, в котором такое сочетание применяется, от расположения в форме.

⁶ Показательно, что и в речи замедление в моментах смыслового акцентирования нередко сочетается с динамическим ударением, большей громкостью.

Иногда ускорение и одновременное ослабление громкости связано с переходом от моментов более ярких и значительных в тематическом отношении к моментам менее ярким.

В других случаях это сочетание связывается с пространственными ассоциациями — удаление, уменьшение, истаяние — или используется для передачи настроения некоторой незавершенности, неисчерпанности.

Все описанные выше выразительные и формообразующие возможности темпа и некоторые приемы их использования действительно в основном для любого вида музыкального исполнительства. Тем не менее использование темпа в хоровом исполнительстве имеет свои особенности.

Дирижеру хора нужно учитывать, что темп исполнения, оставаясь в качественном отношении неизменным, может несколько меняться «количественно», в зависимости от акустических условий помещения, размера зала, состава хора, удельного веса звучания. В зале с большой реверберацией следует брать более медленные темпы во избежание звуковых наложений. Обычно с увеличением размера зала его акустика улучшается. Поэтому, чем больше зал, тем медленнее может быть темп. При большом составе хора можно взять более медленный темп, чем при малочисленной хоровой группе. В хорах с хорошо поставленными, сильными, красивыми голосами нет необходимости ускорять медленные места, так как внутреннее движение — вибрато — дает насыщенность звучания, недостаток в котором компенсируется в пении плоскими, слабыми неопертыми голосами ускорением темпа. Вообще более выразительное пение допускает более медленный темп, который был бы невыносим при меньшей интенсивности исполнения. Кроме того, темп исполнения во многом зависит от специфики голоса или инструмента, его характера, регистра, особенностей атаки звука, подвижности и т. п. К. Черни в своей редакции «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха, указывая темпы, замечает, что те же фуги на органе должны исполняться медленней, чем на рояле. По той же причине темп исполнения мелодии низким басом будет, вероятно, медленнее темпа исполнения того же отрывка колоратурным сопрано.

Нужно остерегаться изменять темп только по чисто механическим причинам. Так, например, иногда долгие ноты после коротких исполняются слишком скоро, потому что певец «разошелся» и не в состоянии быстро удержать себя. Нередко певцы в трудных местах замедляют, а после них — ускоряют. В хоре бывает, что певцы одной партии спешат, а другой — замедляют, так как трудности в том и другом голосе неодинаковы. Бывает и так, что певец продолжает держать ноту во время пауз просто из-за инерции и лености восприятия.

Рихард Вагнер в известной статье «О дирижировании» писал: «Если объединить все факторы, от которых зависит правильное исполнение дирижером музыкального произведения, то они (в ко-

нечном счете) сведутся к правильному темпу; выбор и определение последнего сразу же показывает нам, верно ли понято дирижером данное произведение».

Ту же мысль подчеркивал В. Стасов. «Известно,— писал он,— что в музыкальном исполнении от изменения движения совершенно меняется смысл и физиономия сочинения до такой степени, что самую знакомую вещь услышишь точно что-то чужое, незнакомое!»⁸

Но, как мы установили, верный темп — понятие относительное. Один и тот же темп может подходить для одних условий исполнения и быть неприемлем для других. Ясно лишь одно: верный темп тот, в котором содержание произведения, музыкальный смысл каждой фразы выявляются наилучшим образом.

Метроритм. Умение правильно ощущать темп является важной стороной исполнения. Однако найти темп, адекватный содержанию музыкального произведения, отнюдь не означает установить только надлежащую скорость движения: это лишь часть дела. Главное же — почувствовать пульс музыки. Любой звук в музыке есть не что иное, как определенная — в пределах того или иного темпа — частица времени. Установить соотношение отдельных частиц между собой и ощутить время нам помогает метр, который делит время на отдельные части — такты и их доли. Таким образом, метр — это канва из клеток-тактов, на которых вышивается разнообразный ритмический рисунок.

Взаимоотношение метра и ритма и их сущность удачно определил А. Пазовский: «Метр и ритм реально существуют только в единстве, и только их единство создает предпосылку для музыкально-исполнительского творчества. Но если метр является мерой измерения участков времени, в котором протекает процесс музыкального развития, то организованное соотношение длительностей музыкальных тонов в движении, богатство различных по временной структуре узоров, выразительная игра акцентов — все это является сущностью ритма. Ритм — это рисунок живого движения во времени и одновременно внутренний пульс исполнения, его сердце, при остановке которого прекращается музыкально-исполнительский процесс. Метр — та контрольная доленая сетка, на фоне и в пределах которой развиваются многообразные модуляции ритма»⁹. Метр, метрическая канва, тактовые черты облегчают усвоение ритма, но не влияют на свободу исполнения. Несмотря на тесную связь между собой, метр и ритм в исполнении часто находятся в своеобразном «конфликте»: ритм, как жизнен-

⁷ Вагнер Р. О дирижировании. — В кн.: Дирижерское исполнительство. М. 1975, с. 95.

⁸ Стасов В. В. Избранные статьи о музыке. М.—Л., 1959, с. 151.

⁹ Пазовский А. М. Записки дирижера. М., 1966, с. 198—199.

ная сила исполнительского процесса, его непрерывная пульсация, нередко стремится «преодолеть» формальную сторону метрических клеток. Однако лишь точное попадание в такт без ощущения внутренней пульсации говорит о механическом, мертвом, не ритмичном, а метрономичном исполнении. Таким образом, в истинно художественном исполнении не ритм подчиняется тактовой канве, метру, а метр — ритму. Для исполнителя метр — не железная конструкция, а живые клетки живого музыкального организма. В процессе исполнения эти клетки всегда насыщены движением ритма, творческим дыханием и эмоцией музыканта-художника, а потому могут расширяться и сокращаться.

Взаимодействие метра и ритма хорошо видно на примере исполнительской акцентуации. Метрическую акцентуацию определяет и организует каждая первая доля любого такта. Однако наряду с этим в исполнительском процессе существует ритмическая акцентуация, обусловленная строением музыкальной речи, фразировкой, логикой мысли, выраженной в музыке и литературном тексте. В отличие от метрического, ритмический акцент представляет собой разнообразное красочное чередование логических ударений, характеризующих выразительность и красоту музыки и слова. И естественно, что в процессе исполнения ритмические акценты часто вступают в противоречие с тактовыми метрическими акцентами первых долей и, как правило, преодолеваются ими.

Говоря о метре, не следует, однако, забывать, что размеренность времени в музыке — явление более широкое, чем тактовая акцентуация. Действие метра не прекращается внутри такта. Каждая доля при соответствующем ее ритмическом дроблении уподобляется «микротакту», где можно ощутить более тяжелые и более легкие звуки. Внутри такта создается нередко целый ряд различных оттенков метрической акцентировки, свойственных даже самым мелким звуковым отношениям. Такая «внутридолевая» метрическая пульсация ощущается тем более, чем умереннее темп и чем отчетливее ритмические фигуры. Значение «микроакцентов» довольно существенно. От удачно найденных и подчеркнутых акцентов внутри такта нередко зависит экспрессия в исполнении мелодии.

Метрическая пульсация может быть подмечена, с другой стороны, и в крупных масштабах, где такты относятся друг к другу как отдельные доли внутри такта. Это метр высшего порядка, и его проявлениями оказываются тяжелые и легкие (сильные и слабые) такты. Роль метра высшего порядка весьма значительна как для выразительности, так и для формообразования. Он вносит порой существенный корректив в элементарную акцентуацию, предохраняя ее от ежетаковой механической повторности. Особенно большое значение имеет оттенение тяжелых и легких тактов для исполнительства. Нередко бывает, что в четырехтактowych фразах имеется лишь один-единствен-

ный центр тяжести (как метрический, так и гармонический). Например, сильная доля третьего такта, где происходит смена гармонии. В этом случае без метрического подчинения остальных тактов третьему невозможно передать направление мелодической линии. В вокальной музыке проблема высшего метра приобретает особую важность из-за соотношения с текстом и его ударениями. Примитивная акцентировка каждого такта может привести к противоречиям со строением стиха, тогда как дифференциация тяжелых и легких тактов снимает это противоречие.

Обобщая роль метра высшего порядка в исполнении, можно сказать, что он предотвращает механически равномерную акцентуацию тактов и способствует сплочению тактов в более крупные группировки. Кроме того, метр высшего порядка, будучи весьма часто ямбическим, служит импульсом движения и влечет за собой активную направленность вперед.

Динамика. Музыкальная динамика является одним из важнейших орудий в руках музыканта-исполнителя. Воздействие динамики наиболее непосредственно и сильно. Любой слушатель ясно осознает разницу между громким и тихим звуком; не задумываясь, может констатировать усиление или ослабление звучности. Это связано с тем, что всевозможные нарастания и убывания силы звука, звуки разной силы сплошь и рядом встречаются в окружающей человека действительности. Поэтому для восприятия музыкальной динамики, для понимания ее значения и смысла почти не требуется предварительного художественного опыта.

Каждый человек способен слышать и воспринимать довольно тонкие относительные различия в громкости. Гораздо менее определены и точны суждения об абсолютной величине громкости. Субъективная оценка громкости может зависеть от тембра, физических возможностей голоса или хоровой партии, взаимодействия сопоставляемых смежных нюансов, продолжительности нюанса и т. д. Так, звук, в котором преобладают высокие обертоны, частота которых будет соответствовать максимальной чувствительности слуха (примерно 1000—3000 гц), даже при одинаковой силе со звуком, в котором преобладают низкие обертоны, будет восприниматься как более громкий; даже слабый голос с яркой характерной тембровой окраской может прорезать звучание мощного хора и восприниматься как очень громкий; восприятие *pianissim* после *piano* совершенно иное, чем после *forte*; при длительном *forte* или *fortissim* сила воздействия этих нюансов постепенно утрачивается, и наоборот, даже звуки средней силы после продолжительного слушания тихих звуков кажутся громкими. Нельзя не учитывать также, что обозначенные композитором нюансы не повсюду имеют одинаковое значение и могут изменяться в зависимости от формы, жанра, характера, стиля произведения. Наконец, существующая система нотной записи не может отразить всех оттенков громкости в такой же степени, как, к примеру, локальную скорость определяет метроном.

Из сказанного ясно, что применяемые в музыкальной практике градации громкости носят относительный характер. Наиболее верно и ясно лишь суждение о громкости звука и границах трех качеств: «тихо», «умеренно» и «громко». Четких границ между этими «ступенями» нет. Поэтому при исполнении музыки не играет особой роли точное соблюдение того или иного оттенка. Гораздо важнее относительные различия, соотношения, которые не зависят от физической силы голоса или инструмента. Такая относительность, условность динамических обозначений естественно дает исполнителю большой простор для проявления его творческой инициативы. Очень часто исполнителю приходится «переоценивать» значение того или иного динамического указания, вводить дополнительные, не обозначенные автором оттенки, а иногда и отступать от указанных в тексте нюансов. Причиной этого могут быть акустические условия зала, количественный и качественный состав хора, регистр, тембр, различный состав гласных, роль голоса в ансамбле.

Так, например, опытные руководители хоров, участники которых не обладают сильными голосами, стараются использовать в качестве основного нюанса самые тонкие градации *piano* с тем, чтобы даже *mezzo forte* произвело впечатление *fortissimo*, требуемого композитором. Иногда дирижер, учитывая специфическую яркую тембровую окраску какой-либо хоровой партии, для приглушения ее яркости меняет указанный в нотах нюанс. То же самое бывает в случаях, когда какая-либо партия выписана композитором в неудобном для нее регистре (или слишком высоко — и тогда она звучит напряженно, или слишком низко — тогда звучание тихое). В таких случаях для создания хорового ансамбля руководитель вынужден либо уменьшать, либо увеличивать громкость ее звучания.

В хорах объединяются певцы с различными вокальными данными. У певцов каждой отдельной хоровой партии, как правило, не совпадает и общий диапазон силы звучания, и интенсивность звучания в разной тесситуре. В процессе репетиции выясняется, что при нюансе *forte* более слабые голоса пропадают под давлением более мощных и в общем звучании теряются для слушателя важные элементы музыкальной ткани.

Поэтому в хоре возникает необходимость в корректировке привычных представлений. Здесь можно говорить о понятии громкости в четырех значениях: 1) громкость каждого голоса в отдельности; 2) громкость голоса в ансамбле; 3) громкость партии; 4) громкость всего ансамбля. На основании опыта можно сказать, что уровень громкости голоса в ансамбле (в партии) определяется динамическими возможностями слабейшего певца. Для остальных членов партии *forte* слабейшего должно служить эталоном, по которому они соответственно соизмеряют силу звучания своего голоса. Сила звука отдельной партии в общем ансамбле зависит от особенностей изложения, фактуры. *Forte* ведущей

партии должно быть более интенсивным, чем *forte* сопровождения; *forte* в более ярких регистрах должно соотносываться со звучанием в более тусклых; при прозрачной, легкой фактуре *forte* будет иным, нежели при плотной и массивной.

Аналогичные замечания относятся к выполнению нюанса *piano*. Эталон *piano* при совместном исполнении зависит от специфики высоких и низких мужских и женских голосов и от мастерства их обладателей. Так, например, *pianissimo* в верхних регистрах легко исполняется сопрано и тенорами, а от басов и альтов требует немалого искусства. Поэтому в отдельных случаях в целях общего равновесия нюанс *piano* исполняется несколько громче «идеала», что, конечно, не должно приводить к огрублению общего *piano* ансамбля.

Некоторые композиторы, хорошо понимая своеобразие ансамблевой динамики и отличие нюанса «вообще» от нюанса «в ансамбле», ставят уточненные, дифференцированные указания. Но это бывает довольно редко. Как правило, исполнителю нужно самому корректировать нюансировку для достижения требуемого баланса звучности.

Распространенный недостаток — перегрузка звучности второго плана, связанная с потерей звуковой перспективы, то есть соотношения 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 второго плана. Такой прием, несомненно более тонкий, особенно целесообразен в лирических, неброских, тихих произведениях, где и тематический голос должен звучать *piano* (примеры тому — «Зимняя дорога», «Березе», «Жаворонок» В. Шебалина, «Теплится зорька», «Альпы» П. Чеснокова, «Соловушка» П. Чайковского, «На старом кургане», «Жаворонок» Вик. Калинникова и др.).

Исполнение нюанса в каждой партии неразрывно связано с особенностями хоровой инструментовки, с тесситурой других партий, со смысловым значением отдельных голосов и их ролью в общем музыкальном развитии.

В основе громкости ансамбля лежит та предпосылка, что совместное звучание всех хоровых партий будет более сильным, чем каждой в отдельности. Поэтому общая звучность зависит от количества одновременно звучащих хоровых голосов и может в результате простого подключения или выключения партий изменяться в ту или другую сторону.

Кроме того, нужно учесть, что не все динамические оттенки обозначаются в нотах и что появление того или иного нюанса в тексте не всегда означает, что он должен быть с самого начала

и до конца выполнен с той же силой. Напротив, некоторые отступления от основного нюанса часто способствуют большей выразительности исполнения. Так, например, для того, чтобы подчеркнуть кульминационный звук фразы, сделать фразировку выпуклой, нужно выделить важную ноту при помощи «нажима», некоторого увеличения громкости, и наоборот, «убрать» звучность после кульминации. Часто выразительность достигается не столько при помощи подчеркивания кульминационной ноты, сколько за счет облегчения, затухания окончания фразы.

Ганс Шмидт, профессор Венской консерватории, в своей книге «О естественных законах музыкального исполнения» сформулировал правила, согласно которым каждая более длинная нота должна исполняться громче, нежели более короткая. В случае же, когда более долгая нота следует после нескольких коротких нот, он советовал сделать к ней небольшое посредствующее *crescendo* с тем, чтобы долгая нота получила необходимую силу звука. После долгой ноты Шмидт советовал «играть настолько слабо, как звучал долгий звук в половине своей длительности», иначе непосредственно следующий звук не будет тесно примыкать к долгому («выливаться» из него). Формулируя свои правила применительно к фортепианному исполнительству, Шмидт в то же время подчеркивал, что «и в пении более долгая нота получает сильнейший акцент, с той лишь разницей, что певец в большинстве случаев переносит этот акцент к середине долгой ноты»¹⁰.

Определенную взаимозависимость между длительностью звука и его силой отмечали и известные современные музыканты и педагоги. Так, А. Гольденвейзер писал в этой связи: «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, с той же силой каждую, 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»¹¹.

Исследователи отмечали и определенную зависимость силы звука от ритмического рисунка: чем энергичнее ритм, тем с большей активностью он должен исполняться (♩ ♩ ♩, ♩ ♩ ♩) > чем ♩ ♩). Синкопа, спетая слабее, чем нота, появляющая-

¹⁰ Шмидт Г. О естественных законах музыкального исполнения. Спб. — М., 1890, с. 6—7.

¹¹ Гольденвейзер А. Об исполнительстве. — В кн.: Вопросы фортепианного исполнительства, вып. 1. М., 1965, с. 55.

ся до нее, после нее или одновременно с ней, но в другом голосе, перестает быть синкопой, то есть теряет свою ритмическую и динамическую характеристику.

Исполнительская нюансировка в значительной степени связана с гармоническим движением, с чередованием музыкальной устойчивости и неустойчивости, с функциональной ролью аккордов в ладе. Например, если после диссонирующего аккорда следует разрешение, то его следует исполнять тише аккорда.

Немалое значение для нюансировки имеет направленность мелодии. Довольно часто в исполнительской практике мы сталкиваемся с увеличением силы звука при движении мелодии вверх и с затиханием 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 должно сопровождаться *crescendo*, а движение вверх — *diminuendo*, ассоциируясь в первом случае с увеличением массивности, тяжести, а во втором — с облегчением, истаяванием.

Наконец, живая исполнительская практика постоянно напоминает о зависимости динамики от темпа, а темпа от динамики. Громкий звук, как правило, с трудом совместим с быстрым, виртуозным движением. Чем громче звук, тем он тяжелее и, следовательно, тем сложнее управлять им в быстром темпе. Поэтому в произведениях, в которых одновременно с легкостью, изяществом, грацией композитор требует *forte* или *fortissimo*, иногда следует несколько поступиться силой звучания для достижения нужного характера музыки.

Все это свидетельствует о том, что те или иные темповые, мелодические, ритмические, гармонические, фактурные особенности музыкального языка нередко подсказывают исполнителю необходимость корректировки авторских динамических указаний. Однако делать это следует с большой осторожностью. Слишком частые, неоправданные изменения основных нюансов не достигают цели; они только утомляют и притупляют восприятие слушателей, привносят в исполнение манерность и могут произвести даже юмористическое впечатление. «Ничто так не может повредить произведению, — отмечал Р. Вагнер, — как произвольная нюансировка, поскольку она открывает простор фантастическим капризам любого тщеславного тактоотбивателя, рассчитывающего лишь на эффект»².

Главным критерием для верной нюансировки является содержание и форма произведения, его склад и структура, характер мелодии. В хоровой литературе встречается немало эпизодов, написанных широким, сочным мазком, при исполнении которых необ-

¹² Вагнер Р. О дирижировании. — Русская музыкальная газета. 1899, № 38.

ходимо избегать дробной нюансировки. И наоборот, в произведениях, богатых красочными, яркими, контрастными деталями, психологическими моментами, однотонная, однообразная динамика может значительно обеднить содержательную и образную сторону музыки. «Чтобы не утратить логику соотношения силы звучностей и создать звуковую палитру, богатую разнообразием и красками,— писал А. Пазовский,— дирижеру необходимо почувствовать и осознать „сквозную динамику“ исполняемого им произведения. Подобно сквозному темпоритму, палитра музыкальной динамики — это подъемы и спады звуковых напряжений; это непрерывные контрасты, смены разнородных по силе и характеру динамических нюансов, штрихов, оттенков, гармонично объединенных в одно большое целое»¹³.

Путем различного использования динамических нюансов дирижер может раскрывать ту или иную возможность развития музыкально-исполнительской драматургии, создавая форму, в наибольшей степени соответствующую содержанию произведения.

Как уже отмечалось, относительно устойчивый уровень громкости может способствовать объединению формы, а резкие смены громкости — являться средством ее членения. Поэтому при помощи тех или иных динамических приемов исполнитель может воздействовать на форму сочинения. Очень распространенным приемом исполнительской нюансировки является, например, динамическое противопоставление повторяющихся мотивов, фраз и т. д. (первый раз громче, второй раз тише, или наоборот).

Особенно большое значение приобретает динамика в песнях и хорах куплетного строения, становясь здесь едва ли не главным исполнительским средством музыкального развития. Изменения нюанса в различных куплетах песни вносят контраст и разнообразие в повторяющийся музыкальный материал и оживляют форму. Наоборот, прием постепенного усиления звука от первого куплета к последнему или сочетание плавного усиления с плавным затуханием, особенно часто применяемый, например, в солдатских и бурлацких песнях, в большой степени объединяет всю куплетную форму в единое целое.

В принципе длительное *crescendo* и *diminuendo* являются очень важным средством объединения формы и сильным средством развития. Но по-настоящему убедительное впечатление оба нюанса производят только в том случае, если выполняются постепенно и равномерно. Для того чтобы нарастание и спад звучности осуществлялись с большой последовательностью, рекомендуется начинать *crescendo* несколько слабее основного нюанса, а *diminuendo* несколько громче. Мудрое правило рекомендовал Г. Бюлов: «*Crescendo* означает *piano*, *diminuendo* означает *forte*». То есть опорой для длительного *crescendo* нужно искать в глубоком *piano*, а для столь же длительного *diminuendo* —

¹³ Пазовский А. Записки дирижера, с. 291—292.

в насыщенном и полном *forte*. Очень полезно при постепенном динамическом переходе условно расчленить мелодическую линию на ряд мотивов, каждый из которых следует исполнять несколько громче или тише предыдущего. Причем даже в эпизодах, требующих большой силы звука, нужно не давать ее всю.

Пожалуй, еще большую трудность, чем постепенное выполнение *crescendo* и *diminuendo*, представляет для исполнителя внезапная смена нюансов. Исполнитель должен суметь донести яркие звуковые контрасты без какого-либо их смягчения. Это требует большого мастерства. Очень часто певцы не могут сразу перестроиться с одного нюанса на другой, что искажает авторский динамический план и художественный замысел произведения. Особая трудность такой мгновенной перестройки у певцов связана со спецификой певческого механизма дыхания, допускающего некоторую инерцию. Для достижения отчетливости звуковых контрастов перед сменой нюансов обычно применяют цезуру (короткое дыхание). Такая цезура, кроме того, помогает избежать «поглощения» будущего нюанса предшествующей звучностью.

Описанные выше приемы использования динамики могут применяться всеми музыкантами-исполнителями вне зависимости от инструмента, на котором они играют. В то же время выполнение динамических оттенков в хоровом исполнительстве имеет ряд особенностей, обусловленных спецификой пения вообще и хорового пения в частности. Известно, например, что основной рефлекторной связью, регулирующей динамические модуляции голоса, является связь дыхания и гортани. Изменение громкости голоса происходит главным образом в результате модуляций подсвязочного давления, меняющих колебания голосовых связок: чем больше давление воздуха, тем больше сила звука. Можно без преувеличения сказать, что регулятором громкости в пении является дыхание. Поэтому дирижеру хора нужно особое внимание направить на выработку у певцов правильного дыхания. Другой важной закономерностью певческого голоса является увеличение силы голоса с высотой тона. Акустическими исследованиями доказано, что у мастеров пения громкость звука плавно нарастает от нижних тонов диапазона к верхним вплоть до крайних пределов диапазона; напротив, при движении от верхних тонов к нижним сила звука убывает. Эти естественные изменения громкости звучания в восходящем и нисходящем движении мелодии необходимо учитывать дирижеру при работе над динамическими оттенками. Иначе динамические краски могут оказаться либо преувеличенными, либо недостаточно ярко выполненными. В то же время необходимо отметить, что плавное увеличение силы звука, естественное у мастеров, требует большого чувства меры и значительной мышечной тренированности. Большинству певцов не удается соразмерить громкость звучания по всему диапазону.

Особенно распространенным недостатком является форсирование звука на верхних тонах. Как метод борьбы с форсированием высоких звуков применяется ослабление их громкости, ф и л и р о - в а н и е. Прием филирования очень широко используется в хоровой практике, где каждый певец в силу специфических условий коллективной работы ограничен в проявлении своих голосовых данных в полную меру: он должен умерить и ограничить силу голоса, давая лишь столько, сколько требуется для создания общей коллективной звучности, для создания ансамбля хоровой партии. Динамика этой звучности устанавливается и регулируется дирижером в соответствии с характером изучаемого произведения и его исполнительским планом.

Необходимо учитывать и еще один специфический момент. Исследователями установлено, что разные гласные у неопытного певца имеют разную силу. Наиболее сильными являются гласные *а, е, о*, а гласные *и и у* — более слабы¹⁴. Лишь в результате работы дирижера с певцом различие в громкости между гласными может быть ликвидировано. Сила звука связана также с его формированием. Вместе с увеличением громкости идет расширение звука, вместе с истаянием — сужение. Весь хоровой звук, согласно принципам одной из лучших советских хоровых школ — хоровой школы А. Свешникова, должен идти через узкий: вначале узкий — потом широкий. Очень распространена ошибка, когда певцы непосредственно после взятия дыхания начинают петь громко. Это связано с тем, что певец произвольно стремится «широко» и «свободно» израсходовать большой запас воздуха, которым он теперь располагает. Дирижеру следует постоянно предостерегать певцов от такой привычки, которая губительно действует на фразировку, на направление музыкальной линии. Необходимо следить, чтобы звук после взятия дыхания не был бы громче того, каким он был до него (разумеется, кроме случаев, когда смена нюансов обозначена в нотах). В остальных случаях главным правилом должно быть следующее: начав петь, всегда пой тише того тона, который, по всей вероятности, будет в кульминации! Следование этому правилу облегчает фразировку, делает ее удобной и естественной.

То же относится к окончаниям музыкальных фраз. Нередко в концах фраз в момент «снятия» дирижеры требуют активного «выброса» дыхания. Этот активный выдох обычно сопровождается усилением звучности, что часто не соответствует необходимой фразировке. Хочется отметить, кстати, что окончание звука, как и его зарождение, имеет неисчислимое количество динамических градаций. Звук может замирать, истаять, и тогда применяется динамический эффект филирования, может обрываться внезапно. Особенно сложно в хоре быстрое совместное пресечение конца

¹⁴ См., например: Зернов В. Д. Абсолютное измерение силы звука. М. 1909.

звука, которое достигается обычно мгновенной задержкой дыхания или при помощи твердых согласных букв *б, п, т*, молниеносно останавливающих звук.

Динамический диапазон хора зависит, как уже говорилось, от широты динамического диапазона каждого певца. Практика показывает, что у неопытных певцов разница в силе голоса между *forte* и *piano* очень невелика. Чаще всего они исполняют все приблизительно на одном динамическом уровне, соответствующем обычно звучности *mezzo forte*. Ясно, что от этого страдает выразительность пения, не говоря уже о вреде постоянного голосового напряжения для самого певца. Поэтому дирижеру следует обратить особое внимание на формирование у хоровых певцов навыков *piano* и *pianissimo*. Тогда границы их динамического диапазона значительно расширятся.

Настоящие мастера пения хорошо понимали эту особенность динамики. Ф. Шаляпин, например, за весь спектакль брал 2—3 предельно сильные ноты, но эффект их был поразителен.

И последнее. Мы уже говорили, что восприятие громкости голоса зависит от его яркости, звонкости, способности «лететь» вдаль, слышаться на большом расстоянии, то есть качеств, связанных с тембром. Поэтому работа хормейстера над динамикой должна быть неразрывно связана с работой над тембром.

Тембр. Воздействие тембра на слушателя, как и воздействие динамики, очень непосредственно и сильно. Тембры могут раздражать, утомлять и успокаивать. Ласковый голос, например, может действовать сильнее и глубже, чем ласковый взгляд. По тембру голоса часто возникает представление о человеке, которого мы не знаем и т. д.

Выразительные возможности тембров в музыке обусловлены их сходством с явлениями окружающей действительности. Это сходство отражается в описательных характеристиках, которые практикуются для обозначения тембров. Так, тембр может быть охарактеризован как звенящий, скрипучий или свистящий. Он может восприниматься как теплый и холодный, светлый и темный, матовый и яркий, ласковый и суровый и т. д. И только внутри данной образной характеристики тембру могут быть даны какие-то количественные сравнения (тембр более светлый или более темный, более ласковый или более суровый и т. п.). Даже из этих характеристик ясно, что тембр является категорией в основном качественной, а не количественной и не поддается каким-то точным измерениям, что дает исполнителю большой простор для проявления творческой инициативы.

Конечно, создавая музыкальное произведение, композитор предписывает каждому его моменту совершенно определенный тембр или их сочетание. И в этом смысле можно говорить о тембре как о фиксированном музыкальном качестве. Но несмотря на то, что у каждого голоса или инструмента есть свой определенный тембр, исполнитель может иметь внутри его огромный «темб-

ровый диапазон», который зависит от особенностей инструмента и связанных с этим различных приемов звукообразования и артикуляции. Особенно велика роль исполнителя как творца тембров при игре на инструментах с нефиксированной высотой звука: скрипке, виолончели, духовых. Идеальным же по богатству тембров остается человеческий голос, как «инструмент», наиболее непосредственно связанный с чувством, переживанием, характером человека.

В хоровой практике понятие «тембр» чаще всего употребляется как определенная окраска голосов, хоровых партий и всего хора, как какое-то постоянное качество звука, певческая манера. В этом смысле обычно говорят о большей или меньшей яркости или о слишком большой приглушенности звучания того или иного хора, о более прикрытой или более открытой манере пения. Если сравнить даже профессиональные хоры академического направления (то есть коллективы, для которых характерен прикрытый, округлый звук), то нетрудно убедиться, что каждый из них отличает своя, особая манера пения, своя тембровая окраска. В то же время в пределах этой основной тембровой зоны возможны некоторые тембровые изменения. Так, например, исполнение классических хоровых партитур старых мастеров требует большей прикрытости, округленности звучания, чем, скажем, исполнение шуточных русских народных песен, которое допускает в пределах общей округленности звучания его максимальную «открытость» на грани с народной манерой. Другими словами, степень округленности звучания помимо исполнительской манеры коллектива зависит от жанра и стиля произведения.

В хоровой практике существуют и более тонкие модификации тембра, в зависимости от характера образа, 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, которые создали целые стройные системы применения тембров, не потерявшие свою ценность и сегодня¹⁵.

В них совершенно правильно указывалось, например, что открытыми, яркими звуками выражается и в пении и в речи большая радость, гордость, ярость, злость; что, напротив, звуки приглушенные служат для выражения боязни, робости, затаенности; что сдержанные чувства обязательно требуют некоторого закрытия голоса, а максимально закрытый, глухой голос применяется для выражения ужаса и большой таинственности. В данном исполнительском аспекте тембр и интересует нас именно как качество голоса, которое является результатом сознательного выбора поющего, а не как некое хроническое свойство голоса певца.

¹⁵ См., например, у Мануэля Гарсиа в кн.: Назаренко И. К. Искусство пения: Хрестоматия. М., 1968, с. 106—107.

С. Волконский, известный театральный педагог, писал: «Хотя красивый голос — один из драгоценнейших даров природы, 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 ничего нет хуже на сцене, как красивый голос, который надоел,— это как красивое, но глупое лицо»¹⁶. Эти слова, адресованные к драматическим актерам, вполне применимы и к певцам. В самом деле, можно привести множество примеров, когда певцы, не обладавшие особой красотой голоса, становились мастерами выразительного пения, и наоборот, певцы, обладающие очень красивыми голосами, часто раздражают и отталкивают несоответствием тембра голоса характеру музыки. Конечно, идеальный вариант — сочетание природной красоты тембра и выразительности исполнения. Но если уж выбирать — то или другое, то, пожалуй, лучше предпочесть музыкального певца, обладающего не очень красивым голосом, певцу с голосом изумительной красоты, но совершенно не умеющему приспособить свой тембр к потребности исполнения.

Еще большее значение имеет способность певца гибко изменять свой тембр в хоровом исполнительстве, в котором красота звучания и громкость каждого голоса должны подчиняться общему ансамблю. Кроме того, в силу той же специфики хорового исполнительства, заключающейся в коллективности пения, красота тембра партии в целом, равно как и динамика, может стать результатом простого суммирования голосов разного качества и разной силы.

Напротив, единую психологическую краску, единый тембр-образ можно создать только в результате психологического единомыслия всех участников хора, в результате идеально точного формирования нужного тембра каждым певцом в отдельности. Разное же формирование тембра как тембра-мысли, тембра-образа обязательно сделает музыкальную мысль расплывчатой и необедительной.

В техническом отношении перемена тембра зависит от перемены формы рта, от точек упора звуковых волн в твердое нёбо, от мимики, выражения лица поющего. Если звуковые волны направить в твердое нёбо вперед, то звук станет более открытым, то есть приобретет более светлую окраску; если же звуковые волны направить в твердое нёбо назад, то звук сделается закрытым, глухим. В свою очередь, изменение точек упора звуковых волн в большой степени зависит от формы рта. Так, если открыть рот в вертикальном положении, то звук получится закрытый;

¹⁶ Волконский С. М. Выразительное слово. Спб., 1913, с. 88—89.

если же открыть рот в ширину, то звук станет открытым. При промежуточных положениях рта звук, соответственно, приобретает промежуточные тембры. Разнообразные изменения формы рта непосредственно связаны с формированием гласных. Так, например, при пении гласной *а* рот широко открыт: при пении гласных *о, ё, у, ю* ротовое отверстие сужено; на гласных *е, и, ы* губы несколько растянуты к углам рта. Наибольший объем полость рта имеет при гласной *а*; меньший — при гласных *о, у, е* самый маленький — при *и*. Понятно, что такое разнообразие положений рта при пении различных гласных располагает к известной звуковой пестроте и сохранение определенной направленности звука, одной певческой позиции на всех гласных представляет существенную трудность и для певца, и для хормейстера, которому нужно приложить много сил, чтобы добиться у певцов ощущения, что все гласные звучат как бы в одном и том же месте, без провалов и пестроты. Для «удержания» одной позиции на различных гласных полезно петь последовательности гласных, начиная с наиболее легко и красиво звучащей гласной и постепенно приравнивая к ней другие. При этом нужно стремиться к тому, чтобы основной тембр, установленный, например, на гласной *а*, не был утерян на последующих гласных. Единому формированию различных гласных очень помогает также присоединение к каждой из них одной и той же согласной (*ли-ле-ля-лю-лѐ, ми-мо-ма* и т. д.).

В зависимости от того, требуется ли «высветлить» тембр или сделать его более приглушенным, нужно выбрать в качестве «эталона» более светлую или более темную гласную. Так, если нужно затемнить звук, то полезно петь последовательность: *лю-лѐ-ля-ле-ли*, и наоборот, если нужно осветлить звук — *ли-ле-ля-лѐ-лю*. Конечно, приближение гласных друг к другу должно делаться в меру, не искажая индивидуальной характеристики каждой из них.

Не менее существенна для выработки того или иного тембра роль согласных. Уже сами названия согласных: шипящие, свистящие, твердые и мягкие, звонкие и глухие — говорят об особой звуковой окраске каждой из них. Звукоподражательность согласных используется в литературе, и особенно в поэзии, для изображения разнообразных звуков, образов, явлений окружающего мира. Согласные могут передать рокот, свист, шипение, мягкость и твердость, силу и слабость, крепость и вялость. От того, крепко или мягко произнести согласную, зависит и окраска последующей гласной и окраска слова. Можно без преувеличения сказать, что именно согласная формирует гласную и в конечном счете формирует тембр. Работая с хором над произношением согласных, необходимо исходить из характера сочинения. Так, в произведениях героического характера согласные произносятся сильнее и более подчеркнуто, чем в произведениях лирических, где они звучат более мягко. Юмор так же, как и героика, требует крепких, утрированно подчеркнутых согласных.

Коллективный принцип исполнительского процесса в хоровом пении предъявляет свои особые требования и к работе над тембром. У всех участников хора гласные и согласные должны быть сформированы однотембрально, как у одного. Для этого каждый певец должен поступиться своей индивидуальной манерой формирования гласных и произношения согласных и при помощи затемнения и осветления, округления или прикрытия звука найти такие градации, которые обеспечат максимальную общность и единство всей партии. Большое значение для такой общности формирования тембра имеет психологическое единомыслие всех певцов. Часто даже дефекты ансамбля заключаются не в том, что отдельные певцы поют несколько громче или тише, выше или ниже, а главным образом в том, что они не добиваются единства тембра.

Формирование разнообразных оттенков тембра зависит также от выражения лица, от мимики поющего.

Выдающийся вокальный педагог И. Прянишников обращал внимание молодых певцов на то, что «стоит придать 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 тембр»¹⁷.

Наряду с изобразительными и выразительными возможностями тембр может оказывать известное влияние и на формообразование. Например, сохранение на протяжении какого-либо отрывка одного и того же тембра служит фактором, способствующим его целостности и отличию его от других. 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, осветлить в нем тембр.

Существует также определенная взаимосвязь тембра и интонации. Преодолевая интонационные трудности, дирижер не достигнет чистого хорового строя, если будет думать только о высоте звуков, не увязывая работу над интонацией с тембром. Формирование тембровых качеств голосов очень важно, поскольку это связано и с особенностями слухового восприятия. Если голос певца звучит слишком глубоко, без достаточной тембровой яр-

¹⁷ Прянишников И. П. Советы обучающимся пению. М., 1958, с. 62.

кости, создается впечатление нечистой интонации. И наоборот, светлый тембровый оттенок почти всегда ассоциируется с чистой, высокой интонацией. Интонация как способ воплощения художественного образа всегда сопровождается определенной тембровой окраской голоса. Поэтому, когда дирижер ищет в звучании хора нужную музыкальную интонацию, он одновременно должен думать 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 всего 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 *forte* приобретает яркий, полный, но мягкий характер, а *piano* звучит тепло, нежно, но чисто и светло. В начинающем хоре *forte* часто характеризуется остротой, крикливостью и форсированием звука, а *piano* — 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 *piano* слуховое восприятие значительно улучшается, и вообще умеренная сила звука способствует более успешному формированию основного тембра хора. На начальном этапе следует придерживаться умеренной силы звука (*mezzo piano*, *mezzo forte*). В этом случае певцы поют без излишнего физического напряжения, которое возникает при *forte* или *fortissimo*, и вместе с тем не теряют опоры звука, что часто сопровождает исполнение *piano* и *pianissimo*. Из этого, однако, не следует, что при формировании основного тембра хора можно ограничиться только *mezzo piano*, *mezzo forte*. Спустя некоторое время, одновременно с развитием вокально-технических навыков певцов следует обратить внимание на расширение его динамической шкалы, достигая полного, широкого и свободного *forte* и нежного, теплого, чистого *piano*.

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 темпах тембровый слух участников

хора развивается более успешно, а дирижеру легче контролировать и исправлять некоторые неточности. Тембровая перестройка требует от исполнителя изрядной вокальной техники, поэтому не следует прибегать к частой смене тембров на слишком коротком временном участке, дабы певец имел возможность перестроиться на новый характер звука. Кроме того, необходимо учитывать, что новый тембровый колорит будет по-настоящему воспринят и слушателями при достаточно длительном звучании и относительно медленном темпе.

В формировании тембра хора 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 формирования вокального звука, интонирования определенной фразы, слова и т. п. Если дирижер лишен хорошего голоса, его влияние на тембр хора может быть весьма отрицательным. Не спасает положение и использование фортепиано. Инструментальный звук — далеко не идеальный образец для формирования вокального и хорового тембра. Использование в качестве эталона инструмента приводит к тому, что тембр хора становится сухим, невыразительным и лишается лучших качеств, свойственных только вокальному звуку.

Значение певческого голоса дирижера заключено еще и в силе воздействия его как живого примера. Он вызывает уверенность у певцов, стремящихся к желаемому тембровому оттенку в сложных технических условиях, в нем они 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 и на лицах участников хора, что, в свою очередь, оказывает большое влияние на формирование тембра хоровой звучности.

В этой связи очень полезны тембро-интонационные 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 руководителя объяснить хору нужный характер звучности.

В заключение обратим внимание на то, что в хоровом звучании интересные тембровые краски можно извлечь, выявив особенности одной из хоровых партий. Например, если выделяется басовая партия, то при постепенном уменьшении яркости верхних голосов создается впечатление полного, объемного и фундаментального хорового звучания. Если же выделяется сопрановая партия (при аналогичном прикрытии нижних голосов), 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, как мелодия, гармония, ритм, фактура, темп, динамика, тембр. Для того чтобы осознать значение артикуляции, достаточно, например, в произведении острого, отрывистого характера, сохранив неизменным его мелодию, ритм, гармонию, фактуру, изменить лишь штрих, слигвав 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 *legato* и *staccato*. Перенесенные в вокально-хоровое исполнительство, они указывают на необходимость максимального приближения приемов вокального звуковедения к оркестровым.

Шкала степеней слитности и расчлененности, простирающаяся

от *legatissimo* (максимальной слитности звуков) до *staccatissimo* (максимальной краткости их), обычно условно разделяется на три отмеченные 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. Так, например, увеличение звучащей части обозначенных в нотах длительностей и связанное с этим сокращение размера цезур между звуками приводят 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 *crescendo* или *diminuendo*.

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. Понятно поэтому, что поиск нужного темпа, понимаемого абстрактно как некая «правильная» скорость, взятая вне связи с определенным произношением, часто бывает безрезультатным.

Для нахождения верного артикуляционного приема, правильного штриха важно принимать во внимание то обстоятельство, что каждый музыкальный инструмент и каждый тип певческого голоса имеет свою, характерную для него манеру артикулирования. Воспроизводя эту манеру, можно 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 изобра-

зительными моментами, с эмоциональной выразительностью произнесения текста. Так, выбор штриха может зависеть от того, что 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 legato может лишить музыкальную ткань ясности. В этих условиях целесообразно вместо основного произношения legato поставить *пог legato*, которое будет звучать слитно и ясно. В помещении с большой реверберацией исполнителю следует обратить особое внимание на цезуры. Расчленяющей звуковую ткань паузе при такой акустике должна быть придана достаточная длительность.

Взаимосвязь артикуляции и акустики проявляется и в том, что артикуляция может не только приспосабливаться к акустике, но также сама, своими средствами вызывать у слушателя представление об определенной акустике. Так, например, штрихом *marcato* (обозначаемым иногда в нотной записи короткой вилочкой под нотой), который выражается в звучании небольшим акцентом с последующим *diminuendo*, напоминающим эффект «эхо», можно создать впечатление отдаленного, долетающего сквозь пространство звучания.

Артикуляция обладает и ярко выраженными формообразующими функциями. Применением legato и staccato можно подчеркивать контрастность, 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.), подчеркиваются определенные стороны внутренней структуры мелодии, в частности ритмической. Если 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 legato, а более крупные — non legato. Этот способ артикулирования, сводящийся к расчленению больших длительностей на фоне связанных меньших, часто вносит ясность в полифоническую структуру мелодии. Артикуляцией можно подчеркнуть и некоторые стороны интонационной структуры мелодии. Поскольку в мелодии наиболее часто противопоставляются два типа движения — секундовое и по звукам аккорда, можно усилить это противопоставление, исполняя первое из них приемом legato, а второе — non legato.

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 — legato. Искусство legato 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, различие в произношении гласных и согласных, расчлененность смежных звуков и слогов должна быть минимальной. Для этого необходимо, чтобы гласные пропевались возможно протяжнее, в то время как произношение согласных должно быть предельно точным и быстрым. В таком случае возникает ощущение, что гласная каждого слога переливается в гласную последующего, образуя непрерывную, сквозную вокально-речевую линию. Дирижеру нужно иметь в виду, что более спокойное, плавное и постепенное движение мелодии облегчает выполнение legato, а скачкообразное — значительно осложняет его.

Наиболее благоприятные условия для исполнения legato возникают при пении с закрытым ртом или на избранный гласный звук или слог (вокализ). Отсутствие гласных сводит в этом случае опасность толчков к минимуму. Если при пении на гласную хоровая партия начинает «плыть», теряя свою ритмическую определенность, к главному звуку прибавляют сонорный согласный. Наиболее употребимы согласные *м, н, л*, звучащие в пении почти так же вокально, как и гласные. Из звонких согласных иногда применяются *д* и *з*, а из глухих — *к* (только в сочетании с *у* как самой тихой из гласных) и очень редко — *т*. Пение на слог применяется и в тех случаях, когда возникает опасность «смазывания» отдельных звуков, особенно в нисходящем мелодическом движении *glissando* и *portamento*, при переходе от одного звука к другому, что вызывает ощущение слащавости, манерности пения и других недостатков, типичных для исполнения legato.

Немало искусства и вокальной тренировки требует исполнение *pop legato*. Это один из труднейших штрихов в вокальном искусстве, поскольку техника его исполнения содержит в себе элементы legato и staccato, находящиеся в определенном соотношении между собой. Именно наличие такого дуализма обуславливает его специфичность. Звуки, составляющие мелодическую линию при *pop legato*, теряют свою непрерывность 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. Однако ощущение четкой атаки каждой ноты должно сохраниться.

Более жестким, чем *non legato*, является штрих *marcato*, означающий подчеркнутое, отчетливое исполнение каждой ноты. Характеризуется он тем, что это подчеркивание достигается не с помощью пауз между звуками, а посредством акцента.

Вокальное мастерство исполнения *staccato* 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 *staccato*, следует трактовать как единую целостную линию на одной певческой позиции без перемены дыхания между отдельными тонами. Поэтому при пении *staccato* не следует каждый звук образовывать заново. Атака здесь происходит посредством активного и острого толчка диафрагмы в сочетании с мягкой, но активной реакцией гортани. Очень важно, чтобы пауза между звуками достигалась не с помощью замыкания голосовой щели, что неизбежно ведет к резкому, тяжелому, массивному звуку, а лишь работой диафрагмы на задержанном дыхании. Голос на *staccato* 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 *staccato* способствует воспитанию гибкости голоса, точности атаки звука, определенности интонации, уничтожению «подъездов». В художественно-образном плане этот штрих необходим для воплощения грации, тонкости, воздушности...

Заканчивая этот раздел, отметим, что каждый штрих, взятый в отдельности, имеет бесчисленное количество присущих только ему оттенков, разнообразных по характеру. Так, *staccato* может быть колючим, острым, прыгающим, воздушным, грациозным. *Legato* может быть более или менее связным, певучим, экспрессивным, насыщенным. Если учесть при этом всевозможные сплетения и комбинации различных штрихов, становится ясным, что разнообразию и выразительности их нет предела.

Фразировка. Рассмотренные исполнительские приемы — агогические, динамические, тембровые, артикуляционные — сами по себе не решают проблему выразительного пения. Главным, от чего зависит выразительность исполнения, является фразировка, то есть способ сочетания звуков, слияния их в интонации, фразы, предложения, периоды. Правда, объединение звуков в законченные музыкальные фразы или членение фраз осуществляется именно при помощи динамических и тембровых изменений, цезур, дыханий, сдвигов темпа. Ведь музыкальное исполнение — это живая, интонационно выразительная, естественно текущая, связная речь, искусство музыкального повествования, в основе которого лежит владение музыкальной фразой, сочетанием и движением фраз, их выразительностью и смыслом.

В сущности, одна из главных задач анализа формы в наиболее узком (структурном) смысле и 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 заключается в себе возможность различного толкования, различных фразировок.

Рассмотрим широко известный «Утес» В. 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.

Начальный период хоровой миниатюры «Наташа» из цикла «Пушкинский венок» Г. Свиридова содержит в себе структуру дробления с замыканием ($2+2+1+1+1+2$). Присущая ей повторность может быть фактором, способствующим расчлененности, и, напротив, фактором связующим, объединяющим. В частности, потактовое дробление во второй половине периода объединится 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 одних тактов вне связи с единым целеустремленным движением к вершине, без внутреннего сжатия не только не будет способствовать цельности и замкнутости всего построения, но, напротив, расчленит его на ряд ничем не связанных между собой звеньев.

В хоровом исполнительстве фразировка зависит не только от строения музыкального, но и от строения поэтического текста. Важно следить за их соответствием. Довольно часто бывает, что одна фраза текста разорвана на две музыкальные, разделенные паузой, или, наоборот, две фразы его соединены в одну музыкальную, или, что еще хуже, одно-два слова фразы текста ввиду окончания первой 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 одного куплета, чаще всего первого, соответствуют данной структуре мелодии, а слова следующих могут не совпадать с ней.

В таких случаях исполнитель может и должен внести свои исполнительские коррективы в музыкальный и литературный текст,

попытаться установить равновесие между фразой словесной и музыкальной.

Практически хормейстер может достичь того или иного изменения структуры либо при помощи сознательного связывания, объединения отдельных построений в единое целое посредством «цепного» дыхания, постоянства темпа, нюанса и тембра, либо, напротив, посредством дробления целого на отдельные куски, разграничивая построения при помощи цезур, темповых замедлений или ускорений, контрастов динамики и тембра.

Особенно большое значение для объединения целого и для 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 служит для разделения произведения на части и имеет целью ясность построения, мысли. В связи с огромной ролью дыхания как формообразующего фактора дирижеру хора нужно особенно внимательно относиться к его расстановке. Нередко из-за чрезмерно частых смен дыхания рушится направление фразы, протяженная тема разрывается на ряд механически соединенных двутактов или трехтактов.

Очень важным моментом, в большой мере определяющим фразировку хорового произведения, является учет особенностей взаимоотношения музыкального и поэтического метра, в частности реальных словесных ударений, возникающих при исполнительском прочтении стихотворения. От соотношения музыкальных и словесных ударений в большой мере зависит нахождение границ фразы, длительность фразировочного дыхания. Тем более важно учитывать положение мотива, фразы и вообще любого построения по отношению к сильной доле такта. Ведь известно, что каждое музыкальное предложение, фраза, период могут начинаться и с сильной доли такта, то есть хореически, и со слабой, то есть ямбически.

После того как определены границы фраз и предложений и выяснены средства объединения или членения, дирижеру нужно разобраться во внутреннем строении фраз и предложений, найти кульминацию, главную точку, «вершину» фразы. Собственно, суть выразительного пения и состоит именно в выявлении главного и затушевывании второстепенного. К. Игумнов говорил в одной из своих бесед: «В этой связности музыкальной речи самая трудная задача — найти выделяющиеся интонационные точки... Интонационные точки — это как бы особые точки тяготения, влекущие к себе, центральные узлы, на которых все строится»⁸.

⁸ Мильштейн Я. Исполнительские и педагогические принципы К. Н. Игумнова. — В кн.: Мастера советской пианистической школы. М., 1954, с. 56.

В самом деле, в каждой музыкальной фразе, предложении, периоде всегда есть точка, к которой стремятся остальные звуки, подобно тому как неударные слоги в словесной речи «собираются» под ударный слог. Эти интонационные точки исполнитель может выделять посредством нажима, усиления звука, некоторого удлинения длительности кульминационной ноты. Выделению кульминационной точки может способствовать усиление звука перед ней и затихание после него. Как видно из сказанного ранее, такое усиление и затихание звучности действует особенно сильно, если сочетается с параллельным увеличением и замедлением темпа. Следует предостеречь молодых хормейстеров от чрезмерного увлечения нажимами и акцентами для выделения кульминационной точки. Такие акценты предполагают известную внезапность возникновения звука, толчок и могут помешать правильному течению мелодии, особенно в кантлене. Вполне достаточно просто немного передержать и усилить интонационно важную ноту.

Очень часто интонационно важная нота фразы выделяется при помощи внезапного *pianissimo*. Обычно этому *pianissimo* предшествует довольно большое динамическое развитие, которое как бы «выносит» на вершину волны. Такой подход к главному нередко бывает ярче самого главного. Он воспринимается как разгон, после которого движение идет по инерции.

Для верной и выразительной фразировки исполнителю необходимо отличать звуки и интонации, в которых заключается суть музыкальной мысли, от тех звуков, которые как будто только и существуют для того, чтобы мимо них идти дальше; их нельзя подчеркивать, иначе музыкальная речь в них вязнет, музыка перестает двигаться вперед, перестает жить. При этом нужно постоянно ощущать главное направление музыкальной речи, мысленно представлять ту точку, к которой идет всё. Именно из-за того, что хоровые певцы часто не представляют себе «кульминационной точки», к которой стремится фраза, в их исполнении нет подлинного движения — они «топчутся» на месте, задерживаются на отдельных звуках, разрывают фразу на части. Хормейстеру необходимо разъяснять певцам логику мелодического движения, добиваясь того, чтобы фраза представляла собой единое органическое целое, а не ряд разрозненных звуков. «Куда стремится фраза? Где ее вершина, кульминация?» — подобные вопросы постоянно должны возникать у дирижера и певцов в процессе работы.

Другой важной задачей, стоящей перед хоровым дирижером, является связь фраз между собой. Исполняя музыкальную фразу, никогда нельзя забывать, что перед ней и после нее есть другие, с которыми она должна быть согласована. Если фраза не будет соответствовать своим «соседям» и станет не в меру самостоятельной, то это неизбежно нарушит органическую связь музыкальной речи. Ни одна кульминация не должна звучать так же

ярко, как центральная; все кульминационные моменты произведения должны быть подчинены центральной кульминации, главной смысловой «вершине».

Верной фразировке и ясному выявлению главного в хоровом исполнении очень способствует логический разбор литературного текста. Обычно стремление ярко выделить главное слово, главную мысль фразы становится определяющим фактором выразительного пения. Нет ничего хуже в пении, когда певец, не ощущая смысла слов, только точно выполняет нотную схему. В таких случаях говорят, что поют не «по словам», а «по слогам». Такое ощущение пения «по складам» появляется чаще всего тогда, когда певец или хор одинаково выразительно исполняет каждую ноту фразы. Особенно распространенной ошибкой является назойливо выразительное пение повторяющихся нот, а также всех сильных долей тактов. Некоторым рьяным сторонникам излишне выразительного пения полезно напомнить, что петь все одинаково выразительно — то же самое, что петь все невыразительно, сухо. Нужна «золотая середина» — уметь спеть выразительно именно там, где необходимо выявить главное, основное, существенное.

В пении особенно сложна фразировка. Это связано со специфической особенностью человеческого голоса, заключающейся в том, что извлечение более высокого звука требует большего напряжения голосовых связок. Поэтому движение мелодии к звукам большей частоты воспринимается обычно как нарастание напряжения, преодоление препятствий и сопровождается увеличением громкости, а противоположное движение воспринимается как успокоение, спад и сопровождается ослаблением звука. Если инструменталист (пианист, скрипач), играя на своем инструменте, преодолевает одинаковое сопротивление клавиш или струны вне зависимости от высоты звука, то работа певца гораздо сложнее. Для него каждая нота представляет свою особую трудность, связанную с диапазоном его голоса, регистром, психологическим состоянием и т. д.

Так, например, часто верхняя нота исполняется певцами ярче, громче, активней ноты, расположенной в более низком регистре; мелодический скачок 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 фразы.

Дирижеру хора важно предостеречь певцов от «ложной вершины», показать действительное направление фразы, научить их преодолевать психологическую и физиологическую инерцию голоса. Кстати, именно инерция голоса часто становится причиной многих просчетов в исполнительской фразировке. Особенно она мешает, когда требуется передать сквозное, направленное движение или подчеркнуть расчлененность фраз между собой. В

последнем случае вводится короткая пауза — цезура, которая может выполняться двумя способами — посредством смены дыхания или на одном дыхании, но с коротким перерывом звука. Однако в связи с тем, что певцы не могут преодолеть физиологическую инерцию голоса, взятие дыхания и начало новой фразы занимают у них слишком много времени, в результате чего сквозная линия развития рушится. Поэтому хормейстеру нужно в подобных случаях обращать особое внимание на то, чтобы цезура выполнялась за счет укорочения 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, выразительное, подлинно художественное исполнение.

ГЛАВА 3

Анализ дирижерских средств выразительности

1. СПЕЦИФИКА ИСКУССТВА ДИРИЖИРОВАНИЯ

Искусство дирижирования — наименее исследованная область музыкального исполнительства и музыкальной педагогики. Необходимость дирижерской техники, ее роль, возможность ее воспитания до сих пор подвергаются сомнению. Для этого есть основания. Одно из них состоит в том, что свои исполнительские намерения дирижер может передавать не только посредством мануальной техники, но и при помощи словесного разъяснения и личного исполнительского показа голосом или на инструменте. Есть немало дирижеров, которые, обладая сравнительно примитивной техникой, добиваются желаемого результата в ходе репетиционной работы, используя именно эти средства. Вторая причина — отсутствие в дирижерском искусстве непосредственной связи между движением руки и звуковым результатом. Одну и ту же силу звука, например, дирижер может получить совершенно различными приемами, используя жест, мимику, положение корпуса. Отсюда и множество «систем» дирижирования и невозможность установления причинной связи между качеством исполнения и средствами, которыми оно достигнуто. Ведь на качество исполнения может повлиять и количество репетиций, и уровень грамотности хора, и качество голосов, и самочувствие певцов, их отношение к производству и к дирижеру, прием аудитории и т. п. «Ошибку пианиста или скрипача слышат если не все, то многие, — писал Н. Малько. — Ошибку дирижера слышат очень немногие. Редко кто разбирается в целесообразности движений рук дирижера и потому действительно слышит, то есть понимает, его ошибку»¹. Естественно, что такая неопределенность оценки качества дирижирования вносит еще большую путаницу во взгляды на его роль. Различию взглядов на дирижирование способствует также сложность проблемы воплощения музыкального образа во внешних, двигательных проявлениях. Если в инструментальном исполнительстве через двигательную, моторную функцию происходит реальное воплощение внутренне слышимой исполнителем музыки, то у дирижера моторика играет прежде всего роль кан-

вы (тактовой схемы), по которой исполнительский коллектив воспроизводит музыкальный рисунок. Эта функция отсчета при помощи движений рук долей такта, скорости их чередования и метра называется тактированием или метрономированием. Все же, что касается дирижерского воздействия на выразительную сторону исполнения, передачи идейно-эмоционального содержания музыки, относится к творческому процессу, который носит название собственно дирижирования.

Хотя тактирование лежит в основе современной дирижерской техники и в большой степени является ее базой, овладеть им несложно. Гораздо труднее развить в себе вторую, экспрессивную сторону процесса дирижирования, научиться технике выразительной. «Метрономирование, с его точностью и экономичностью в движениях, еще не делает дирижера,— писал П. 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 экономичные движения дирижера должны сочетать с тем внутренним артистическим началом, которое оживило бы движения, сделало бы их характерными, отражающими художественное чувство дирижера. Только тогда метрономирование перерастает в дирижирование»².

Многие противники изучения дирижирования, среди которых были и известные дирижеры, утверждали, что выразительный, образный жест может подсказать только вдохновение, чувство, талант, что не может быть никаких законов и правил выразительности. По их мнению, художественная сторона исполнения относится к области «духовного» и может быть постигнута только интуитивно. «Простое отбивание такта по установленной схеме может быть усвоено без труда, но я должен подчеркнуть, что и ему нельзя выучиться по учебникам, так как все диаграммы указывают только направление движения от одной точки до другой и, естественно, не могут передать техники этих эволюций, остающихся непостижимыми... Я говорю обычно, что концом палочки рисую целые картины... Этому тоже нельзя научить и вряд ли легко подражать, ибо это — естественное выражение эмоций жестом, проистекающее из твердого и ясного понимания содержания музыки»³, — писал Г. Вуд. С такой точкой зрения нельзя согласиться. Техника дирижирования как одна из внешних форм проявления исполнительского процесса, как средство раскрытия конкретного музыкального содержания, средство воздействия на исполнителей может и должна быть предметом изучения.

Специфика искусства дирижера заключается в том, что его инструментом, орудием его творчества является он сам. Есте-

² Чесноков П. Г. Хор и управление им. М., 1965, с. 144—145.

³ Вуд Генри. О дирижировании. М., 1958, с. 12 и 56.

венно, что для того, чтобы ясно, выразительно и эмоционально передать исполнителям свои творческие намерения, дирижер должен научиться владеть своим лицом, руками, телом. Если на репетиции он может воздействовать на певцов при помощи словесных разъяснений и исполнительским показом (голосом или на инструменте), то на концерте единственными средствами общения дирижера с исполнителями являются жест, мимика и пантомимические движения. Ведь на концерте дирижер воспринимается только зрением. Понятно поэтому, как важно дирижеру достичь максимальной выразительности рук, лица, глаз, корпуса, которые должны стать зеркалом его мысли, чувства, воли и основным орудием его художественного, эмоционального и волевого воздействия.

Специфика искусства дирижера требует от него особой, отличной от прочих музыкально-исполнительских специальностей техники, которая должна быть не только средством выявления его творческих намерений, но одновременно и средством воздействия на исполнительский коллектив. И мимика, и жесты, и интонационная окраска произносимых дирижером слов служат не только для передачи его эмоционального состояния и отношения к исполняемому, а для того, чтобы оказать воздействие на других людей. «Техника дирижера,— писал А. Пазовский,— есть, в сущности, умение передавать коллективу исполнителей „известными внешними знаками“ свои намерения и вызывать в них чувства, аналогичные своим собственным»⁴. А поскольку всякий знак, воспринимаемый зрением или слухом, может быть зафиксирован и осмыслен, он может и должен быть предметом изучения, если мы хотим им пользоваться как материалом искусства.

Для того чтобы овладеть художественно-выразительной стороной дирижерской техники, нужно прежде всего разобраться в природе выразительного жеста, в источниках его происхождения, в причинах, порождающих образность. Прежде всего, необходимо уяснить, что дирижерский жест существует не сам по себе, а лишь как способ выражения музыки. Из этого следует, что источник пластической выразительности жеста нужно искать в самой музыке, в музыкальной речи.

Музыка и движение взаимосвязаны. Отдельные элементы музыки — темп, ритм, метр, агогика, динамика, характер звуковедения (*legato*, *staccato*, *non legato*, *marcato*) являются одновременно элементами движения и движением же выражаются. Так, например, увеличение или уменьшение силы звука можно передать соответственно увеличением или уменьшением объема жеста, ускорение темпа — увеличением скорости движения. Тяжелый, массивный жест скорее соответствует грузному, тяжело-весному характеру музыки, а легкий — воплощению грации,

изящества, воздушности. Изображая в музыке силу и размах, темп и ритм движений, композитор передает и те эмоции (или эмоциональные стороны волевых качеств и процессов), признаками которых служат эти свойства. Выражая, например, волевые интонации, музыка дает нам возможность ассоциативно «увидеть» в ней характер жестов, осанки, походки; в эмоциональном нарастании, возбуждении музыкальной речи — увеличение скорости движения, неуклонный подъем; в эмоциональном спаде — уменьшение скорости, ослабление энергии движения, сокращение его величины.

Таким образом, содержание музыки является источником определенных двигательных приемов, музыкально осмысленных движений, необходимых в дирижерской практике. Вместе с тем следует еще раз подчеркнуть, что жест дирижера должен не следовать за музыкой, не иллюстрировать ее, а вызывать к жизни то или иное звучание, воздействовать на исполнителей и на исполнение.

2. ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ ДИРИЖЕРСКОГО АППАРАТА

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. И хотя масштаб, экспрессия, острота, темп их во многом зависят от характера, возраста, темперамента человека и в каждом случае имеют свою индивидуальную окраску, все же сходства, общности в них гораздо больше. Поэтому жестикуляция, мимика, взгляд человека, положение головы, корпуса дают возможность прочесть его чувства.

Положение корпуса. Если внимательно следить за дирижером во время концерта, то можно убедиться в том, что его выразительное воздействие в большой мере зависит от осанки, скульптурно-рельефного положения корпуса. В облике дирижера воплощается характер музыкального образа, стилистические и жанровые особенности произведения: величавая торжественность, скорбное раздумье, героика, пафос, изящество, грация.

Корпус «сжѣженный», как бы зажатый выражает разные степени застенчивости, страдания; расслабленный, вялый — разные степени безразличия, протрации, отсутствия воли; подтянутый, развернутый — разные степени уверенности, собранности, воодушевления, силы воли.

Движения корпуса очень приметны. Являясь сильнодействующим выразительным средством, они должны использоваться

особенно экономно, поскольку выражают то или иное эмоциональное состояние. Так, движение вбок, в сторону предмета (объекта) выражает физическое усилие, а всякое лицемерие приятного или неприятного заставляет нас откинуться назад. Поэтому злоупотребление движениями корпуса может привести к суетливости и манерности. В то же время эстетически оправданные отклонения торса 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, начала новой волны развития и т. д. Однако в основном дирижерский торс должен сохранять относительную неподвижность и устойчивость. Как часто у мастеров дирижерского искусства нас поражает рельефность, выразительность и динамизм выявления музыкального содержания при неподвижном корпусе и весьма скупых жестах. Удастся это лишь тому, кто сумел найти динамику скульптурного положения корпуса, облик, соответствующий характеру музыки.

Положение головы. Подобно корпусу, положение головы также выражает состояние человека и, в какой-то степени, его характер. Голова, наклоненная вперед, обычно свидетельствует о воле, твердости, настойчивости, о состоянии раздумья, печали, а несколько откинута назад — о гордости, мечтательности, романтической чувствительности, экзальтации, восторженных, радостных чувствах; наклоненная набок — о кокетстве, умилении, задумчивости. Из этого следует, что любое движение головы, как и движение корпуса, не может быть для дирижера случайным, а должно быть оправдано требуемым выразительным или изобразительным эффектом. Следует отметить, что слишком частых поворотов головы нужно избегать, ибо это может создать впечатление суетливости и отвлечь внимание от жеста рук. Нередко вместе с поворотом головы перемещается также корпус или вся рука, или, еще чаще, одновременно с поднятием рук опускается голова. Причина этого в «связанности» дирижерского аппарата и недостаточном мышечном освобождении. В таких случаях нужно обратить особое внимание на самостоятельность движений головы, не зависящих от движений рук. Но какое бы положение ни принимали голова и корпус в процессе дирижирования, лицо дирижера должно быть обращено к хору, чтобы его взгляд и мимику могли видеть все исполнители.

Мимика. Среди выразительных средств дирижерского аппарата мимика лица и взгляд дирижера занимают одно из важнейших мест. Ни одно самое экспрессивное движение рук не окажет своего действия, если мимика и взгляд дирижера не будут соответствовать выразительному значению жеста, а многие дирижерские жесты при всей их отточенности могут оказаться неясными по смыслу или просто неверно понятыми. В своей

книге «Очерки по технике дирижирования хором» К. Птица вспоминает, что на дирижерско-хоровом факультете Московской консерватории в классе Г. Дмитриевского примерно в 1926 году проводились занятия по технике дирижирования с врожденно слепыми. «Имея достаточную музыкальную одаренность и грамотность, эти слепые студенты показали полную непригодность к дирижерской специальности. Всякие попытки к исполнению были безрезультатны вследствие выключенного из процесса управления зрения и отсутствия выразительности лица»⁵. И это понятно, так как именно при помощи взгляда дирижер осуществляет волевое воздействие на исполнителей и контролирует процесс исполнения. Вне поля зрения дирижера не должен оставаться ни один момент исполнения. Поэтому его взгляд должен быть энергичен, быстр, открыт и прям. Энергичный, волевой взгляд помогает собрать внимание певцов, он должен непременно сопровождать каждое ответственное выступление, начало и окончание музыкального построения. Выразительный взгляд может подсказать хору, в каком характере, нюансе он должен вступить; может ободрить и успокоить певцов перед ответственным вступлением, выразить признательность за хорошо исполненный фрагмент сочинения. Во всех этих случаях «выражение глаз значит гораздо больше, чем движение палочки или положение руки»⁶.

П. Лесгафт в своей работе «О генетической связи между выражением лица и деятельностью мышц, окружающих органы высших чувств» пишет: «Всякое впечатление и чувство непременно переходит в движение, которое должно выразиться либо умственной деятельностью, либо мышечным сокращением...»⁷. Действительно, лицо человека, часто даже помимо его воли, отражает те чувства и переживания, которые возникают в его душе. При восхищении, например, мы широко раскрываем глаза, а при ненависти, презрении — суживаем. В минуты недовольства, озабоченности, огорчения мы хмурим брови, а в минуты радости, удивления — поднимаем. Улыбаясь, мы приподнимаем углы губ, а грустя, огорчаясь — опускаем. Приведенные внешние признаки — типичные знаки, которыми человек выражает определенное состояние, эмоции. По наличию или отсутствию этих знаков мы можем сделать вывод о его настроении. Последнее обстоятельство имеет в дирижерском искусстве особое значение, ибо по выражению лица дирижера исполнители (певцы и оркестранты) могут лучше понять его отношение к исполняемому сочинению, понять и ощутить переживаемые им чувства.

⁵ Птица К. Б. Очерки по технике дирижирования хором. М.—Л., 1948, с. 13.

⁶ Мюньш Шарль. Я — дирижер, с. 62.

⁷ Лесгафт П. Ф. О генетической связи между выражением лица и деятельностью мышц, окружающих органы высших чувств.— Собр. пед. соч., т. 4. М., 1953, с. 214.

Поэтому дирижеру необходимо владеть своей мимикой, постараться сделать ее орудием исполнительской выразительности.

Воспитать выразительную мимику бывает нелегко. Этому могут мешать разные обстоятельства: маловыразительное от природы лицо, стеснительность, отсутствие в классной работе непосредственного общения с хором. В то же время, подобно тому как можно развить выразительные возможности рук, так можно развить и выразительные возможности лица, сочетая упражнение со смысловым значением движения. При этом нужно помнить о том, что мимика дирижера не должна быть заученной. Она должна возникать как естественное проявление его эмоциональности, его чувствования музыки, как отклик на его внутренние переживания.

Выразительные функции руки дирижера и ее частей. Основным средством управления хором, средством выявления исполнительских намерений дирижера и передачи их хору являются движения рук. Руки, несомненно, наиболее активная и отзывчивая часть выразительного механизма человека. Руками можно разрешать и запрещать, привлекать и отстранять, утверждать и отрицать, приглашать или изгонять, ласкать, угрожать, пренебрегать и т. д. О выразительных способностях руки Лессинг писал: «Ничто не придает больше выразительности и жизни, чем движение рук, особенно в сильном аффекте; самое выразительное лицо кажется без движения рук незначительным»⁸. Эти возможности руки в полной мере используются в дирижировании. При помощи рук дирижер управляет динамикой и нюансировкой, фразировкой и агогикой, темпом и метроритмом, характером звуковедения и штрихами. Кроме того, руки дирижера собирают внимание певцов, показывают дыхание, вступления, снятия, управляют звукообразованием и артикуляцией.

Исследователи сценического искусства и пантомимы отмечали, что жесты рук приобретают особый смысловой оттенок в зависимости от того, на какой высоте они исполнены. По их наблюдениям, жесты, берущие свое начало внизу, на уровне живота и здесь же продолжающиеся, несовместимы с представлениями интеллектуального или лирического порядка и носят оттенок грубый, низменный, практический. На высоте груди — области сердца и дыхания — жестикуляция носит оттенок душевности, сердечности. Она свидетельствует о волнении, эмоциональном возбуждении. Жест на высоте лба относится к сфере мысли, понимания — это область рассудка, разума. Поднимая руки еще выше, мы чаще всего передаем то, что выше нашего понимания, недоступно нашему разуму⁹. Таким образом, постановка рук в верхней (высокой), средней или низкой позиции должна определяться указанными эстетическими предпосылками. Вместе с тем следует подчеркнуть, что исходная дирижерская

⁸ Лессинг Г. Э. Лаокоон. М., 1957, с. 120—121.

⁹ См., например: Румнев А. О пантомиме. М., 1964, с. 207.

позиция может меняться в каждом конкретном случае в зависимости от индивидуальных данных дирижера: от его роста, длины рук, фигуры. Так, при длинной плечевой части дирижерская позиция будет ниже, чем при короткой. Дирижер небольшого роста может держать руки несколько выше общепринятого исходного положения, а высокого роста — ниже. Высота положения, большая или меньшая вытянутость рук, приближенность и удаленность их от корпуса постоянно меняются в зависимости от условий исполнения, характера вступлений, величины хора, стиля, жанра, масштаба произведения.

Во время дирижирования части руки (кисть, предплечье и плечо) гибко взаимодействуют друг с другом, образуя в совокупности единый, органичный слаженный аппарат. Вместе с тем каждая из частей руки имеет свои выразительные особенности и выполняет самостоятельные функции.

К и с т ь — наиболее подвижная, гибкая и выразительная часть дирижерского аппарата. Особенности строения кисти обуславливают ее способность к множеству движений самого различного характера. Кистью мы гладим, ласкаем, ударяем, сбрасываем, снимаем, отталкиваем, осязаем, передаем самые тонкие оттенки чувства. Обосновывая роль кисти в выразительном механизме человека, С. Волконский писал: «Всякое развитие идет изнутри наружу: ствол, ветки, листья, цветок — чем дальше от центра, тем сложнее, тем тоньше, тем нежнее. Понятно значение руки¹⁰ в ряду выразительных органов. Только подумайте, какое постепенное утончение: корпус, плечо, локоть, рука. Все, что есть в человеке неуловимого, невыразимого, все то, что не находит слов, ищет выражения через руку. Каким же сложным до нескончаемости орудием должна быть рука, чтобы быть венцом выразительности, последним отточенным вострием, переносящим в жизнь то, что происходит в нашей душе». Эти слова известного теоретика сценического искусства в полной мере относятся к дирижированию. Благодаря гибкости и подвижности, способности пальцев получать специфическое ощущение соприкосновения со звуком, кисти доступна передача любого вида звуковедения — мягкого, эластичного *legato*, сухого, острого *staccato*, упругого *marcato*. Осязательные представления, ассоциируясь со звуковыми, помогают выразить кистью и пальцами не только штриховые, но и тембровые, вокальные, интонационные особенности звучания (ярко и матово, кругло и плоско, жестко и мягко, тепло и холодно, широко и узко, грубо и тонко, высоко и низко). Поэтому в дирижерской практике кисть используется не только в сочетании с движениями других частей руки, но и самостоятельно. В большинстве случаев применение изолированных движений кисти обусловлено художественными, а не техническими

¹⁰ Под рукой здесь и далее Волконский подразумевает кисть или, точнее, расстояние от кисти до конца пальцев.

Волконский С. М. Выразительный человек. Спб, 1913, с. 138.

задачами. Так, например, кистевые движения уместны для передачи музыки легкого, воздушного, грациозного характера, для достижения необходимой остроты и тонкости, для показа *staccato*. Выразительность кисти возрастает, когда она действует в органическом единстве с движениями предплечья или всей руки. Кругообразные движения кисти, завершающие жесты всей руки, способствуют более эластичному соединению долей в движении *legato*. Кисть может смягчать удар, производимый предплечьем, или, напротив, сделать его более острым.

Однако свобода кисти не должна быть чрезмерной. Кистевое движение необходимо согласовывать с жестом всей руки, иначе слишком большая подвижность кисти может вызвать впечатление вычурности, слащавости.

Предплечье — средняя часть руки — является как бы соединительным звеном между кистью и плечом. Ее промежуточная роль объясняется не только расположением, но и срединным весом, средней массивностью и подвижностью. Предплечье более весомо и массивно, чем кисть, но значительно легче и подвижнее плеча. Основной круг движений предплечья — сгибание и разгибание, приведение кисти к корпусу и отведение в сторону, повороты внутрь и наружу. Эти движения способны отображать многие динамические, штриховые и фразировочные качества исполнения. Но в отличие от кисти, выразительная функция движений предплечья проявляется, как правило, лишь в сочетании с движениями других частей руки — плеча и особенно кисти. Будучи передаточным звеном от плеча к кисти, предплечье должно обеспечивать гибкость и цельность всей руки — в этом его главная задача.

Плечо — наиболее сильная и массивная часть руки, ее опора. Способность плечевого сустава перемещать всю руку вперед, назад, в сторону, поворачивать внутрь и наружу, вращать, а также его массивность определяют использование плеча в дирижировании как средства очень значительного, весомого и действенного. Плечо незаменимо для показа яркой динамики, нарастания экспрессии, мощного, насыщенного звука, во всех моментах исполнения, требующих увеличения массы и объема жеста, для показа главного, существенного. Изолированно от остальных частей руки плечо не используется. Все его движения находятся в согласованном взаимодействии с предплечьем и кистью. Будучи самой сильной частью руки, ее опорой и основой, поднимающей и опускающей всю массу, плечо объединяет части руки в монолитное целое, что дает основание использовать его как средство обобщающее, способствующее объединению музыкальных фраз в единую линию.

Взаимодействие частей руки. Несмотря на относительную самостоятельность кисти, предплечья и плеча, в любом виде движения в большей или меньшей степени участвует вся рука, все ее части. Действие каждой части руки, как

правило, не повторяет действия другой, а по-своему способствует выполнению общей задачи. Чем легче часть руки, тем быстрее она может двигаться. Отсюда следует, что кисть должна двигаться быстрее, чем предплечье, а предплечье — быстрее, чем плечо. Самое же медленное движение должна производить вся рука. Этот закон ясно определяет степень участия той или иной части руки в общем дирижерском движении в зависимости от характера музыки, нюансировки, штриха. Естественно, что по мере увеличения плотности, силы и массы звука закономерно должен увеличиваться и объем жеста при помощи последовательного или одновременного подключения кисти, предплечья, плеча и всей руки. Участие весомых частей руки в воплощении музыки легкого, воздушного характера, напротив, лишь повредит исполнению. Естественно также, что уменьшение силы и массы звука, ассоциирующееся с затуханием, замиранием, должно соответствующим образом отражаться в жесте при помощи постепенного уменьшения объема жеста и его массы, то есть последовательного выключения из дирижирования плеча, локтя и предплечья.

Итак, мы рассмотрели выразительные возможности и предпосылки выразительного воздействия каждой из частей дирижерского аппарата.

Перейдем теперь к описанию приемов, с помощью которых хормейстер может с наибольшей адекватностью реализовать представляемый им исполнительский художественный образ сочинения. Остановимся, в частности, на отображении роли дирижерского жеста в тех сферах, где творческая свобода исполнителя проявляется с максимальной полнотой. Как уже отмечалось, это прежде всего область темпа, динамики, тембра, штрихов и фразировки.

3. ДИРИЖЕРСКИЕ СРЕДСТВА ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ В ОБЛАСТИ ТЕМПА, ДИНАМИКИ, ТЕМБРА, АРТИКУЛЯЦИИ, ФРАЗИРОВКИ

Темп и жест. Первым и обязательным условием верной передачи музыки является правильно взятый темп. Предварительное представление о темпе исполнения дает исполнителям дирижерский начальный ауфтакт. Дальнейшее ощущение темпа закрепляется междольным ауфтактом.

Большое влияние на темп оказывает движение отдачи, являющееся результатом отражения удара, определявшего начало доли. По скорости и характеру движение отдачи должно соответствовать скорости замахового движения предшествующего ауфтакта. Несоответствие движений замаха и отдачи является основной причиной погрешности дирижера в области 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, удобнее и естественнее, чем всей рукой. Широкий жест в быстром темпе лишь утяжеляет музыку, производит громоздкое впечатление и создает ощущение суматохи.

Отсюда следует, что при ускорении темпа амплитуда движений должна постепенно уменьшаться, а при замедлении — увеличиваться. В соответствии с этим 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.

Даже в момент, когда вместе с ускорением темпа требуется усиление динамики, нагнетание звучности, этого следует добиваться не за счет увеличения объема жеста, а перемещением плоскости тактирования вверх и образным изображением силы.

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. При резком, неожиданном замедлении темпа обычного торможения движения отдачи уже недостаточно. Такое замедление требует более активных и заметных средств. Лучше всего в момент резкого торможения подключать локоть и плечо, участие которых в движении отдачи является сильным замедляющим средством. В длительных замедлениях целесообразнее сначала использовать предплечье, а плечо приберегать до того момента, когда предплечье уже исчерпает свои возможности.

Часто встречающаяся ошибка исполнителей — подкрепление ускорения обязательным *crescendo*, а замедления — *diminuendo* с соответствующим увеличением амплитуды жеста при *crescendo* и уменьшением при *diminuendo*. В случае, если такие сочетания обозначены композитором, некоторые изменения амплитуды возможны, но лучше всего отражать их, не меняя объема дирижерского жеста.

Наиболее органичны для дирижирования противоположные комбинации — сочетание замедления с *crescendo* и ускорения с *diminuendo*. 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, истончением, для передачи ощущения некоторой незавершенности, неисчерпанности, для подчеркивания перехода от моментов более ярких и значительных к менее ярким.

Ограниченность данных сочетаний определяется тем, что увеличение амплитуды и массы руки одинаково естественно и для

передачи замедления и для передачи *crescendo*, равно как уменьшение объема жеста и облегчение его веса столь же естественны для ускорения и для *diminuendo*.

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 снятия должен быть одновременно сигналом к продолжению исполнения. Этот вид ферматы в хормейстерской практике носит название неснимаемой ферматы.

Очень важный момент — воплощение в жесте ферматы на паузе. К сожалению, в исполнительской практике ему не уделяется должного внимания. Между тем содержательная и эмоциональная сущность произведения в большой мере зависит от трактовки дирижером смысла психологических пауз, от того, на чем именно он хочет сконцентрировать внимание слушателя: на только что отзвучавшем, на том, что последует после паузы, или на том и на другом. В первом случае руки дирижера во время ферматы на паузе должны остаться в положении, в котором они были в момент снятия звука; во втором — сразу же после снятия предшествующего звучания мгновенно принять положение, с которого начнется следующий после паузы раздел; в третьем — успеть за время паузы обозначить жестом «дослушивание» предыдущего звучания и занять новую позицию, способствующую концентрации внимания исполнителей на предстоящем фрагменте. Во всех этих случаях огромное значение имеет взгляд и мимика дирижера, помогающие певцам осмыслить и прочувствовать эмоциональный подтекст, вкладываемый дирижером в паузу.

Завершая разговор о воплощении в жесте агогических колебаний, хочется отметить, что передача ускорения и замедления темпа в дирижировании имеет свои пределы, регламентируемые законами воспроизведения и восприятия медленного и быстрого движения. 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 при-

чинами 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 $\frac{2}{4}$ на $\frac{4}{8}$ с $\frac{3}{4}$ на $\frac{6}{8}$ и т. д.). Очень важно с переключением на более быстрый или медленный рисунок не нарушать постепенность перехода, что чаще всего связано с непропорциональным увеличением или уменьшением первой же доли нового метрического счета.

Динамика и жест. Выразительные возможности жеста проявляются наиболее сильно, непосредственно и ярко в передаче громкостной динамики. Способы отображения динамики 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 и опытом.

Так, очевидно, что сила зависит от энергии мышечного напряжения. Столь же очевидна ассоциативная связь силы с весомостью, массой, объемом, плотностью. Эти закономерности обуславливают и выбор дирижерских приемов для воплощения динамики.

Один из простейших способов отображения в жесте силы — большая и 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 естественно передавать при помощи увеличения или уменьшения вертикали тактирования и замаха к каждой из долей.

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 связывается, 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 при помощи подключения к кисти более весомых частей рук — предплечья и плеча, приберегая массу всей руки для моментов, требующих достижения максимальной громкости.

Следует отметить, что выражение силы вовсе не обязательно

должно осуществляться при помощи действительного усилия и мышечного напряжения. Своим жестом дирижер должен создать видимость силы. Такую видимость может создать образный показ физического усилия, связанного с преодолением какого-либо препятствия, сопротивления, противодействия, передача в жесте ощущения весомости, насыщенности звука. Правда, такой жест пригоден лишь в умеренных или медленных темпах. В быстрых темпах скорость движения, как правило, не позволяет им пользоваться. Здесь показ динамики приходится осуществлять при помощи изменения плоскости и образных средств дирижирования.

По П. Чеснокову, руки, находящиеся на уровне верхней части груди, показывают *forte*, на середине корпуса — *mezzo forte*, внизу, на уровне пояса — *piano*¹². Такое разделение, основанное, видимо, на стремлении отразить в жесте рост, движение от ограниченного к безграничному, может быть принято как один из вариантов отображения динамики, но не как абсолютное правило. Сила и насыщенность звучания вполне могут быть переданы не на верхнем уровне, а внизу, при помощи коротких, резких энергичных толчков со сдержанной короткой отдачей. Точно так же в некоторых случаях, особенно для показа растворения, истаяния звука наиболее естественно изображать *piano* не внизу, а наверху.

Естественность передачи динамики в той или иной плоскости должна определяться, на наш взгляд, главным образом весомостью, плотностью звука. Чем ближе к основанию, тем всякий предмет фундаментальнее, массивнее. Все легкое устремляется вверх. Поэтому звук легкий, светлый лучше изображать вверх, а звук тяжелый — вниз.

Перечисленные способы показа неизменной динамики являются определяющими и для выражения подвижной нюансировки с той лишь оговоркой, что в случаях изменчивой 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 *crescendo*, распространяющееся на одну долю, достаточно расширить ауфтакт, придав его маху направление в сторону, обратную от доли, на которую приходится усиление звука. Для показа *diminuendo* 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. Обычно молодые дирижеры преждевременно достигают предельного объема жеста,

¹² См.: Чесноков П. Г. Хор и управление им. С. 152—153.

что приводит к столь же преждевременному достижению предельной силы звука. Здесь особенно важна экономия дирижерских средств. Лучше всего длительное *crescendo* начинать не с увеличения амплитуды движения, а с усиления его внутренней насыщенности, приберегая самые активные средства к концу. Интенсификации жеста без его увеличения можно добиться разными средствами — приближением руки к корпусу в начале *crescendo* (как бы «спружинивание» перед последующим энергичным действием), постепенным усилением удара, постепенным повышением уровня тактирования. Лишь после того, как будут исчерпаны эти средства, можно переходить к последовательному увеличению массы жеста, вертикали, а затем горизонтали тактирования.

Длительное *diminuendo* достигается главным образом уменьшением амплитуды и интенсивности движений, приближением руки к корпусу и понижением плоскости тактирования. Большое значение в показе *diminuendo* имеет выразительный жест левой руки.

Исполнители, как правило, неохотно реагируют на жесты дирижера, показывающие ослабление звучности. Поэтому иногда уместно прибегать к некоторому преувеличению выразительных средств. Большое значение для яркого показа динамики имеют выразительные образные жесты, прототипом которых являются движения, встречающиеся в повседневной жизненной практике. Для передачи *diminuendo*, например, часто применяются отстраняющий, отгоняющий, отказывающий, отрицающий жесты, используемые в быту для отстранения, отвержения, отрицания чего-либо. Эти жесты выполняются обычно плоскостью ладони левой руки. Причем, степень категоричности отказа или запрета зависит от плавности или резкости движения.

Для показа *crescendo* столь же естественно использовать обратный жест, требующий увеличения громкости. При этом кисть должна быть раскрыта и обращена ладонью вверх. Длительность этого жеста может быть любой до того момента, пока он не окажет нужного действия на исполнителей.

В случаях, когда нужно выделить избирательно какую-либо одну партию или группу исполнителей, используется зовущий жест. Направляя в сторону этой партии левую руку с обращенной вверх ладонью, дирижер легким движением пальцев приглашает ее выделиться над остальными, усилить звучание. Если такое усиление звучности требуется от большой группы исполнителей, то лучше использовать для показа всю руку.

Того же эффекта можно добиться указывающим жестом, цель которого — обратить внимание исполнителей на какой-либо тематический голос, который нельзя заглушать. Повернувшись лицом к громко поющей группе, дирижер одновременно указывает левой рукой на исполнителей этого важного голоса, призывая не в меру активных певцов прислушаться к теме. Необходи-

димось быстрой реакции хора в исполнении *sub. pp* и *sub. f* также обуславливает применение ясно видимых образных жестов. Для показа *sub. pp* очень эффектен «предостерегающий» жест — стремительно выдвинутая вперед рука с раскрытой, поднятой вверх ладонью. Этот жест должен вызвать представление об инстинктивном побуждении, связанном с защитной реакцией, сигналом оборонительным, ограждающим, запрещающим. Причем эмоциональная и волевая окрашенность будет зависеть от стремительности жеста, соответствующей мимики и устремления вперед или, напротив, отклонения корпуса. Для показа *sub. pp* может быть применен и жест диаметрально противоположный — стремительное отдергивание руки, которое может сопровождаться отстранением корпуса.

Предпосылка выразительности этого движения — реакция отстранения от опасности, вызванная внезапным испугом, неожиданным соприкосновением с острым или горячим предметом и т. п. Необходимость в таком показе возникает обычно в случаях, когда *sub. pp* появляется среди бурного развития или стремительного динамического нарастания.

Очень сложен показ *sub. f*. Энергичный ауфтакт, необходимый для показа *forte*, невольно заставляет исполнителей усиливать звук и препятствует тем самым достижению внезапности. Поэтому лучше всего остановить руку в начале доли, что обеспечит неизменность предшествующей динамики. Движение руки после остановки не успеет повлиять на предшествующее звучание и в то же время будет воспринято как активный ауфтакт к *forte*. Внезапные, контрастные сопоставления звучности *forte* и *piano* лучше всего передавать резким изменением объема жеста и плоскости тактирования, а также при помощи приближения руки к себе или отдаления от себя.

Тембр и жест. Роль исполнителя как творца тембров в вокально-хоровом исполнительстве чрезвычайно велика, поскольку тембр голоса непосредственно связан с чувством, переживанием, выражением лица поющего. Тембр может быть теплым и холодным, матовым и ярким, светлым и темным, ласковым и суровым, звенящим и тусклым.

В нахождении и воплощении всех этих красок, характеров звучания в репетиционной работе с хором и особенно на эстраде очень помогает образный выразительный жест и мимика дирижера.

Как уже отмечалось, предпосылки дирижерской выразительности лежат в явлениях и закономерностях повседневной жизненной практики, человеческого опыта. Это наглядно проявляется в дирижерском изображении тембра. Так, в жизненной практике существует определенная взаимосвязь между представлениями о свете и тембре и представлениями пространственными: то, что вверху, воспринимается как более светлое, то, что внизу, — как более темное. Звук в верхнем регистре воспринимается как более

светлый, а в нижнем — как более темный. Движение мелодии вверх вызывает ассоциации с высветлением, а вниз — с затемнением. Излагаемые в низком регистре музыкальные темы чаще всего вызывают в представлении образ мрачного, тяжелого характера. Понятно поэтому, что руки в высокой плоскости более соответствуют светлому звуку, чем руки в низкой позиции. По той же причине рука, обращенная ладонью вверх, вызывает ассоциации с высветлением звука, а направленная вниз — с его затемнением.

Для воплощения в жесте тембра очень важна еще одна закономерность, объективно существующая, в человеческой практике, — восприятие верха как легкого, прозрачного, а низа — как массивного, тяжелого. В самом деле, чем ближе к основанию, тем всякий предмет фундаментальнее. Горы, башни, стволы деревьев, снопы, вышки, купола церквей — все сужается кверху и расширяется книзу. Естественно поэтому, что охарактеризовать массивный, тяжелый, густой звук уместно прикрытой ладонью, движением большой амплитуды в низкой плоскости. В то же время звук более легкий, прозрачный естественнее отобразить раскрытой ладонью, обращенной вверх, в более высокой позиции. Кистью руки и пальцами можно имитировать различные положения рта. Известно, что перемена тембра во многом зависит от перемены формы рта и губ поющего, от точек упора звуковых волн в твердое небо. Поэтому, желая показать прикрытый звук, дирижер должен объемной, круглой кистью с закругленными пальцами передать форму купола, свода, демонстрируя достаточно наглядно точку упора звуковых волн. Точно так же раскрытая веером ладонь с прямыми пальцами будет соответствовать требованию максимального открытия звука. Соответственно, промежуточные положения кисти и пальцев будут отвечать той или иной степени «прикрытости» или «открытости» звука.

Исключительно большую роль в передаче тембра играют пальцы — самая легкая, тонкая и выразительная часть руки. Пальцы могут собирать и рассеивать, истончать и утолщать 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 впечатление узкого, тонкого звука. Угловатая кисть с цепкими, напряженными пальцами может передавать жесткий, злой, суровый тембр.

Нельзя забывать также о том, что дирижерский жест, передавая характер музыки, непременно оказывает влияние на тембр. Так, рука, собранная в кулак, создавая представление о мужественном, волевом характере образа, в то же время вызывает к жизни соответствующий этому характеру тембр. Рука, поднятая вверх, давая представление о героике, торжественности, патетике, косвенно указывает на соответствующую этой эмоциональной сфере яркую окраску звука.

Тембровая окраска голоса очень связана с его насыщенностью. Поэтому для отображения характера звука дирижеру следует передать ощущение звукового потока, его насыщенности, протяженности и весомости. Звук как бы «тянется» за рукой и несколько напряженными пальцами. Это мышечное напряжение (или имитация напряжения) придает упругость движению и способствует достижению непрерывности, плотности звука.

Красоте и выразительности звука в значительной степени способствует его вибрация. Воспринимаясь как тембровая особенность звука, *vibrato* вместе с тем придает голосу определенную эмоциональную окраску. Поэтому в моменты, требующие яркой, подчеркнутой эмоциональности, дирижеры нередко обращаются к показу *vibrato* как к проявлению эмоциональной наполненности самого звука. Для выражения *vibrato* используется жест, имитирующий реальное выполнение этого приема исполнителями на смычковых инструментах: кисть, направленная вверх и обращенная ладонью к дирижеру, производит небольшие, часто пульсирующие, колебательные движения.

Вместе с тем следует отметить, что в воплощении того или иного тембра хора даже развитая мануальная техника теряет свою действенность без соответствующей мимики и выразительного взгляда дирижера, которые конкретизируют назначение дирижерского жеста. Художественно осмысленная мимика дирижера, определяемая настроением произведения, вызывает соответствующее выражение и на лицах хористов, что далеко не мало важно при формировании тембра.

Артикуляция и жест. Известно, что 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 музыкальном исполнительстве с помощью использования различных по степени слитности и расчлененности штрихов.

В хоровой практике, как указывалось, наиболее часто используются три типа штриха — *legato*, *non legato* и *staccato*.

Прием *legato* в дирижировании характеризуется связанностью всех движений. Отличительными чертами *legato* являются плавные движения и мягкие «точки». При *legato* рука движется по рисунку схемы очень ровно, без толчков. «Точки» на гранях долей почти стираются, а доли схемы связываются между собой округленными движениями. Для того чтобы *legato* 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 *legato* будет меняться. В произведениях, написанных в очень медленных темпах и требующих яркой динамики, он будет «сочным», насыщенным; в произведениях, характеризующихся умеренными темпами, — более легким.

Звуковедение *non legato* отличается от *legato* ясной разграниченностью долей друг от друга, прерывистой, пунктирной линией, наличием твердых, резко очерченных «точек», ускоренными долевыми движениями. Характерным признаком *non legato* является увеличение значимости «точки» и сокращение долевого движения. «Точки» в *non legato* исполняются упруго, с большой отдачей, долевого движения укорачиваются за счет удлинения моментов, фиксирующих отдачу.

Не теряя своей основной сущности, прием *non legato* может изменяться в зависимости от характера произведения и его образной сферы. Степень его резкости или смягченности регламентируется также стилем исполняемой музыки, ее жанром, фактурой, динамикой, количественным составом хора.

Жест *staccato* обычно исполняется либо одной кистью, либо кистью с предплечьем (в зависимости от характера музыки). «Точки» фиксируются очень четко, остро и отчетливо, а путь от «точки» к «точке» предельно сокращен. Выполнив «точку», кисть тотчас же отскакивает вверх в исходное положение, задерживается здесь на мгновение, а затем снова падает вниз. Этот момент отдачи и мгновенной задержки руки вверх является весьма важным для воплощения *staccato*. Наиболее распространенной ошибкой при исполнении этого штриха является замена кистевого движения пальцевым и обилие лишних движений. Нужно отметить также, что плечо и предплечье, сохраняя при *staccato* относительную неподвижность и служа опорой кисти, никоим образом не должны напрягаться. Напротив, они должны быть абсолютно свободны. Иначе дирижерский аппарат неизбежно сковывается, «зажимается» и не может уже служить орудием выразительного исполнения.

Очевидно, что показ штриха неразрывно связан с динамикой. Соответствующая динамика усиливает или ослабляет интенсивность того типа движения, который используется при показе данного штриха. Например, при *staccato* ускоряющее движение к точке в нюансе *piano* делается на малом расстоянии. При *crescendo* это расстояние увеличивается и соответственно возрастает скорость. Усиливается при этом и интенсивность «удара» в «точку». При *diminuendo* происходит обратный процесс.

Для убедительного показа штрихов очень важно выработать ощущение «звука» в руке. Выразительность дирижерского жеста в большой степени связана с этим ощущением.

И последнее. В предыдущей главе говорилось о том, что в хоровом исполнительстве понятие артикуляции 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 используют жесты, способствующие активизации артикуляционных

органов певцов, в частности жесты, имитирующие работу артикуляционного аппарата. Например, чередование «распахивающегося», раскрывающегося веером движения пальцев с концентрирующим движением, собиранием их в горсть; жесты, вызывающие ассоциативные представления, — выталкивающие, разбрасывающие, отбрасывающие, прищелкивающие и т. д.

Фразировка и жест. Одной из важнейших проблем дирижирования является отражение в жесте непрерывности музыкального развития, связей между звуками. Сложность решения этой проблемы состоит в различии и противоречивости технической и художественной сторон дирижерского искусства. Тактирование, которое лежит в основе руководства ансамблем и является основным средством достижения точности совместной игры, не только не помогает, но мешает непрерывности течения музыки. Подчеркнутое ударом афтакта обозначение долей и обособленный показ их в разные стороны, обусловленный дирижерской сеткой, лишь расчленяет музыкальную ткань. К тому же неизменная структура тактирования с ее постоянством сильных и слабых долей и равномерно повторяющимися циклическими движениями сама по себе противоречит развитию динамики и, естественно, препятствует отображению в жесте устремленности, направленности, текучести.

Поэтому особую важность для дирижера приобретает нахождение приемов, способствующих преодолению недочетов тактирования, — действий, отображающих связи между отдельными тактами и сам процесс интонирования музыки.

Под интонационными, смысловыми связями мы подразумеваем самую широкую взаимосвязь звуков, объединенных музыкальной мыслью, которая существует не только между звуками, соединенными *legato*, но и исполняющимися отрывисто и разделенными паузами. Эти связи могут быть непосредственными (между смежными долями такта и соседними звуками) и отдаленными (между отдельными построениями, тактами и т. п.). Смысловые связи наиболее естественно воплощаются при дирижировании кантиленой, где связность жеста обуславливается характером музыкального образа. Применяемый для выражения кантилены жест *legato* характеризуется непрерывностью, плавностью переходов одного движения в другое, закругленностью и мягкостью движений. Но само по себе отображение связности еще не передает главного — внутренней динамики движения музыки. Даже при связном исполнении фраза может прозвучать статично. Дирижеру важно передать в жесте не только связь долей между собой, но и направление движения, объединение долей в один непрерывный поток, стремящийся к определенной цели. Как верно отмечает И. Мусин, «статичность движения в известной мере может быть устранена применением обращенного афтакта. Извлекая звук жестом, имеющим направление снизу вверх, этот вид афтакта придает каждой доле черты переходности, неза-

вершенности»¹³. Но обращенный афтакт лишь отчасти решает проблему отражения в жесте направленности движения. Полностью отразить движение музыки, образно показать смысловые связи и отношения между звуками, мотивами, фразами и предложениями можно лишь при помощи комплексного жеста. Смысл комплексного жеста заключается в объединении и взаимосвязи тактовых долей. Практически это достигается переходом движений от одной доли к следующей, не дожидаясь ее завершения, отображением слитности, округлости переходов и т. п.

Существенным препятствием для естественной, выразительной фразировки и показа непрерывности развития является первая доля такта. Желая рельефно подчеркнуть метрическую основу пьесы, дирижер часто акцентирует первую долю каждого такта. Это грубая ошибка. Первая доля вовсе не обязательно должна быть наиболее сильной, ударной. Очень часто звук, падающий на первую долю, дает лишь ощущение начала такта, в то время как звук, обладающий реальной силой притяжения и ритмической тяжестью, располагается на слабых долях. Поэтому дирижерская акцентировка должна зависеть не от порядка деления такта на сильные и слабые метрические доли, а от логики построения фразы, от смысловых ударений.

Р. Штраус, известный как великолепный дирижер, советовал своим молодым коллегам: «...дирижировать надо периодами, никогда не подчеркивая отдельные такты... Посредственные дирижеры, стремясь к педантичному воспроизведению ритмических деталей, очень часто упускают из виду осмысленную, убеждающую передачу всей фразы, проникновенную напевность всей мелодии, которая должна предстать перед слушателями в ее структурной цельности, основанной на единой линии развития»¹⁴.

Большую роль в создании ощущения непрерывности играет правильное соотношение долей по силе. В небольшом построении не должно быть нескольких опорных, одинаково тяжелых долей, так как это расчленил предложение на части, уничтожит внутреннюю динамику развития мелодии, сделает ее движение статичным, невыразительным. Передать в жесте направление движения лучше всего можно при помощи нивелировки сильных долей тактов внутри законченного по мысли построения, показа в жесте протяженности, текучести звукового потока.

Передача смысловых связей между звуками и долями такта, разделенными паузами или исполняющимися отрывисто, более сложна, чем в кантлене. Объясняется это тем, что в схемах тактирования, принятых для отображения отрывистых звуков, отсутствуют округлые переходы с одной доли на другую — движение каждого афтакта завершается более или менее отрывистым ударом. Задача дирижера заключается не только в преодолении

¹³ Мусин И. Техника дирижирования. Л., 1967, с. 257.

¹⁴ Штраус Р. Из воспоминаний. — Сов. музыка, 1964, № 6, с. 96.

опорности каждого ауттакта, но и в устранении их разоб-
щенности. Достигается это, как правило, при помощи вырази-
тельных 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 ауттактами, после
которых движение руки вниз будет восприниматься как устрем-
ление к опоре, достижению цели. Некоторое изменение рисунка
тактирования оправдано в таких случаях достижением единой на-
правленности движения.

Выявляя смысловые связи между звуками, исполняющимися
staccato, дирижер должен особенно внимательно следить за тем,
чтобы в исполнении не было излишней метризации. Здесь нужно
показывать не неизменные метрические акценты, а акценты
мотивные в их соподчинении с акцентом всей фразы и дальше —
с моментом кульминации всего построения (предложения, пе-
риода). Технически это достигается также при помощи обращен-
ного ауттакта. Образным жестом — легким кистевым броском
снизу вверх — дирижер как бы поддерживает звуки staccato
во «взвешенном» состоянии, показывает незавершенность их
движения к точке опоры. Для выражения опорных долей реко-
мендуется увеличить ауттакт. Степень этого увеличения должна
соответствовать значению опорной доли как частичной или общей
кульминации музыкальной фразы.

Не менее сложная проблема, чем показ смысловых связей
между звуками мотива или мотивами во фразе, — показ связей
между тактами. Сильные времена соседних тактов очень часто
бывают не равны по 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 тяже-
лый такт. Главное здесь — суметь сберечь жест, требующийся
для показа тяжелого такта, не обнаружить его раньше, ибо, в
противном случае, единая, целостная тактовая группа разорвется
на куски.

Дирижер должен хорошо понимать структуру и мотивный
состав предложения, периода, постоянно ощущать, куда стремит-
ся фраза, где ее кульминация, вершина. Не следует забывать,
что построение сочинения, его структура должны отражаться в
дирижерском жесте наряду с другими элементами выразитель-
ности. Ясное членение музыкального фрагмента на фразы способ-
ствует возникновению у молодого дирижера необходимого в ис-
полнительстве ощущения цезур.

Немаловажное значение для дирижерской выразительности
имеет отображение в жесте структуры суммирования. Чтобы при-
дать единство суммирующей фразе, предотвратить ее распадение

на части и более 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 связаны с тем, насколько выдержана прогрессия постепенного подхода к ней. Очень часто кульминация зависит от показа непосредственно предшествующей ей доли. Предваряя кульминацию энергичным махом, 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. Правда, здесь нужно соблюдать чувство меры, ибо часто кульминация не удается потому, что *crescendo* к ней начинается слишком рано.

Естественность кульминации зависит и от темпа исполнения. Хотя при устремлении к кульминации возникает тенденция ускоренного темпа, перед самой кульминацией лучше создать некоторую оттяжку предшествующей ей доли.

Секрет выразительной, выпуклой фразировки заключается в том, насколько удалось музыканту пройти мимо не столь существенных долей и тактов, насколько удалось ему передать направление музыкальной речи — ту «точку», к которой все идет. 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 ауфтактов, стирания акцентов и «точек».

Напротив, показ главного, существенного — вершины фразы, кульминации — может быть осуществлен при помощи рельефного, укрупненного, ясно видимого движения: большого ауфтакта, введения в дирижирование весомых массивных частей руки — локтя и плеча.

Выше мы отмечали, что, несмотря на относительную самостоятельность отдельных частей руки, в любом виде движения участвует, в большей или меньшей степени, вся рука. Именно рука способна объединить движение кисти, предплечья, пальцев в единое целое. Подобно тому как суммирующая мелодическая волна собирает под своей вершиной ряд более мелких волн, так и движение всей рукой может обобщить и объединить движение отдельных ее частей. Единое, целостное движение руки в дирижировании должно отображать весь путь развития мелодической фразы — от исходного ее пункта до вершины и завершения. Движения кисти и предплечья, рисующие схему тактирования, должны быть как бы «нанизаны» на эту основную линию, определяющую направление фразы. Успех яркого и выразительного показа зависит от того, насколько убедительно сумеет

дирижер передать непрерывность и единство целостного движения руки, насколько органично будет в его жесте соединение этого целостного движения с препятствующими объединению, но необходимыми движениями тактирования. Дирижеру нужно отчетливо представлять себе соотношение этих двух моментов, осознать, что целостное движение руки является для фразировки, для выражения музыки моментом определяющим, первичным, а тактирующее движение — сопутствующим, вторичным. Исходя из этого он должен очень осторожно пользоваться движением предплечья и плеча, так как слишком большое тактирование, резкие и сильные толчки могут легко разорвать единство музыкальной линии.

Разумеется, к описанным выразительным приемам дирижирования нельзя относиться как к рецептам. Механическое перенесение руки в высокую или низкую позиции, уменьшение или увеличение жеста не даст требуемого результата, если это не будет естественно вытекать из исполняемой музыки. Достоинство или недостаток любого дирижерского движения определяются 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 и в отборе и отшлифовке тех средств, которые соответствуют музыке, исполнительским задачам и индивидуальным особенностям дирижера.

ГЛАВА 4

Стилистический анализ

1. 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 элемент или 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. Понимание и передача стиля произведения в исполнении есть наиболее высокое и полное проявление 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». С этим определением перекликается определение музыкального стиля, данное Л. 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 входят и содержание и средства музыки, входит содержательная система средств»².

Признаками стилевой общности могут быть охвачены музыкально-художественные явления различного объема и различного временного диапазона. Это или один автор (композитор),

¹ Философский словарь. М., 1980.

² Мазель Л. Строение музыкальных произведений. М., 1960, с. 15.

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 стилевых признаков, в эстетике определяются три основных уровня художественного стиля: стиль исторический, или эпохальный, стиль направления и стиль индивидуальный.

Стиль исторический, самая широкая по масштабу категория, обобщает значительный круг музыкальных 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 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. 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 исторический стиль.

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 разделяют на раннее и позднее. Затем следуют классицизм,

особенно в его высшем художественном выражении — венской классической школе, романтизм и, наконец, различные направления, характерные для текущего столетия.

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, 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 большей степени стиль исполнения определяется тем, к какому характеру и жанру приближаются исполняемые сочинения (месса на канонический латинский текст, мотет, опера и кантата или светский мадригал, вилланелла, фроттола, качча, баллада и 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 исполнении основное заключается в том, чтобы выявить, благодаря точному ритму и непоколебимому темпу, крепкую конструкцию, иногда пользуясь мощным *crescendo* к заключительным кульминациям, дающим в произведениях Баха 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. Отсюда — мастерство утонченной, отвлеченной изящной внешней формы, достигшее во времена рококо высокого совершенства. Прихотливая изысканность линий, дробность рисунка, широкое развитие орнаментально-декоративного начала, прозрачность фактуры, типичные как для инструментальных, так и для хоровых миниатюр «галантного века», рождают соответствующий стиль исполнения, характеризующийся интимной камерностью, грацией, легким и светлым звучанием, скерцозностью, частым использованием *staccato*.

Творчество венских классиков — Гайдна, Моцарта, Бетховена — объединяет глубина и жизненность содержания, стройность и ясность формы, естественность и простота, человечность и оптимизм. В то же время стиль и круг образов каждого из них ярко индивидуален.

Основная сфера музыки Гайдна — радость бытия. Бодрая, жизнерадостная, она более простая, «земная» и менее изысканная, чем музыка Моцарта, отличающаяся большей субъективностью, индивидуальностью и романтичностью, изяществом и филигранностью. 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.

В романтический период развития музыки (XIX век) индивидуальные стили композиторов становились все менее похожими друг на друга. Стилистические различия музыки 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 свойственна 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 и яркое воплощение. Наиболее характерные черты романтизма — преувеличенная насыщенность чувств, поэтичность, лиризм, прозрачная картинность, гармоническая и тембровая яркость, красочность. Однако 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 века — хорового творчества С. Танеева, А. Кастальского, П. Чеснокова, Вик. Калинникова, А. Гречанинова, М. Ипполитова-Иванова. Все они — приверженцы реалистического направления музыки. 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 С. 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, высшим 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.

В своих хорах Танеев стремился к максимально полному раскрытию выразительных возможностей вокальной полифонии. Сам композитор писал по этому поводу: «Контрапункт дает возможность к а ж д о м у голосу спеть ту мелодию, которая выражает данное настроение, и таким образом извлечь из хора наибольшую выразительность, на какую он способен»³. 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. Кастаньского, о котором Б. Асафьев писал: «Он — единственный даже тогда мастер русского хорового письма и тончайший знаток народного творчества, создатель естественного, а не школьно-педагогического стиля русской хоровой полифонии и гармонии»⁴. Своим творчеством Кастаньский дал толчок развитию распевно-подголосочного стиля а cappella, 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. Гречанинов шел по пути сознательного синтеза разных стилей. Беря за основу мелодии знаменного распева, он, по его словам, стремился «симфонизировать» формы церковного

³ Цит. по ст.: Ольхов К. Хоры а cappella С. Танеева. — В кн.: Хоровое искусство. Л., 1971, вып. 2, с. 47.

⁴ Б. Асафьев о себе. — В кн.: Воспоминания о Б. В. Асафьеве. Л., 1974, с. 483.

пения. При этом он облакал их в пышный гармонический наряд. Черты чисто концертной нарядности носит и его светское хоровое творчество.

Главная особенность хорового стиля П. 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 дирижера-практика.

В стилистике Вик. Калининкова 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.). Из других характерных черт его хорового стиля 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 достаточно отчетливо прослеживаются не только коллективные, но и индивидуальные стили.

Следует отметить, что познание стиля возникает только при условии полного и углубленного знания всего творчества композитора. Для этого требуется переиграть не один десяток партитур данного автора и его современников и, кроме того, «войти» в созвучную ему эпоху всеми возможными путями — через живопись, поэзию, историю, философию. Только при такой целенаправленной работе исполнитель может приблизиться к истинному пониманию стиля, избежать чуждых стилю влияний.

2. ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ СТИЛЬ

Рассмотренные стилевые уровни при-
суши и музыкально-исполнительскому искусству, хотя понятно, что основу для формирования стиля исполнения того или иного автора создает прежде всего осознание его творческого стиля, стиля направления и эпохи, к которой он принадлежит. Именно с этой позиции — соответствия или несоответствия стилю композитора — подходят к проблеме исполнительского стиля выдающиеся советские исполнители и педагоги. Так, Г. Нейгауз в собственном ему полушутливом тоне пишет по этому поводу: «По-моему, есть четыре вида „стиля исполнения“. Первый — никакого стиля: Бах исполняется „с чувством“ à la Chopin или Фильд, Бетховен — сухо и деловито à la Clementi; Брамс — порывисто и с эротизмом à la Скрябин или с листовским пафосом,

Скрябин — салонно à la Ребиков или Аренский, Моцарт à 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 бранденбургского 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, диктующей 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»⁵.

В этом высказывании выдающегося советского исполнителя и педагога ясно определяется, где надо искать ключ к правдивому воссозданию образов прошлого, в каком соответствии в подлинно художественном 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, действительно верная трактовка исполнителем произведения невозможна без глубокого уяснения всех стилевых уровней, характеризующих творчество данного автора. С другой стороны,

⁵ Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. М., 1958, с. 256—257.

на ступени исполнительского творчества — категории надстроечной 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 откристаллизовался 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. И, наконец, во второй половине XIX века вместе с расцветом реализма неотъемлемыми качествами исполнительства стали объективность, психологизм, искусство художественного перевоплощения. Так схематически выглядит картина смены стилей минувших столетий.

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 (оркестра, хора, 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, данилинский стиль исполнения хоровых сочинений Кастальского и Рахманинова, исполнительский стиль московского Синодального хора и петербургской Придворной певческой капеллы, Государственного хора русской песни СССР 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 В. Орлова, Н. Данилина, М. Климова, А. Свешникова, В. Соколова, К. Птицу, К. Лебедева, А. Юрлова, В. Минина, В. Чернушенко, И. Кокарса, Б. Певзнера и многих, 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 его личность.

В чем же конкретно проявляется индивидуальный исполнительский стиль? Прежде всего, в различном понимании и чувствовании исполняемой музыки и 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 тяжелых 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 исполнения⁶.

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 поэ-

⁶ Отметим, кстати, что этот тип среди хормейстеров встречается довольно часто, что связано в большой степени с подчас печальной практикой подготовки из студентов-«хоровиков» не музыкантов-художников, а своего рода «руководителей-мастеровых», умеющих методически грамотно «настроить» хоровой «инструмент» и правильно выучить с хором нотный текст произведений.

тическими ассоциациями, образами словесного искусства. Прелесть отдельного звучания, красота и трогательность отдельного эпизода имеют для него такую притягательную силу, что ради них из внезапного импульса он способен замедлить непрерывное движение, ради мерности которого «классик» пожертвует самым очаровательным эпизодом. 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» — опасность ремесленничества.

Примером противопоставления классического и романтического стилей в хоровом исполнительстве могут служить петербургская Придворная певческая капелла и московский Синодальный хор. Характеризуя стиль капеллы конца XIX — начала XX века, известный советский 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 слушателей внешних изъянов. Что касается собственно художественного облика капеллы разбираемого периода, то он отличался монументальностью и официальной величественностью, 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».

В противовес капелле, московский Синодальный хор к концу XIX века развился как художественный ансамбль романтического стиля, оказавшись тем самым на передовых творческих позициях своего времени. Его искусство в этот период отличается «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 покоряющее декламационное мастерство, любовь к поэтическому слову и умение проintonировать его в музыке, живой пульсирующий темпо-ритм...»⁷. 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. 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 — отсутствие среди ее руководителей музыкантов такого масштаба и дарования. «Больное место капеллы — отсутствие дирижера-художника, — писал 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...»⁸

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»⁹. Этот стиль в равной мере отрицает романтическую приблизительность и классическую педантичность, статическую объективность и экстатический субъективизм. Вместе с тем определение «лирический интеллектуализм» подчеркивает доминантное преобладание в данном стиле интеллектуального фактора, который в большей 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 направ-

⁷ К а з а ч к о в С. Два стиля — две традиции. — Сов. музыка, 1971, № 2, с. 85.

⁸ К а з а ч к о в С. Два стиля — две традиции. — Сов. музыка, 1971, № 2, с. 87.

⁹ Русская музыкальная газета, 1905, № 48—49.

¹⁰ Р а б и н о в и ч Д. А. Исполнитель и стиль, вып. 1. М., 1979, с. 225.

ляет экспрессию в область глубоких, серьезных размышлений. Весте с тем понятие «лирический интеллектуализм» подчеркивает пронизанность этих размышлений чувством, проникновенность, одухотворенность исполнения. Это в корне отличает данный стиль от академизма с его чрезмерным объективизмом, рационализмом и 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 «вживания» в автора, 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, сравнительно редко встречающиеся 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. Павлова о типах нервной деятельности.

В докладе «Физиологическое учение о типах нервной системы, темпераментах тож» 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 другую печать на всю деятельность человека»¹¹. 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.

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 сильно-го, уравновешенного, подвижного, не боится новизны — он ее

¹¹ Павлов И. Полн. собр. соч., т. 3, кн. 2. М.—Л., 1951, с. 77.

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 подвигается 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 он 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 очень давно. Еще в XVIII веке 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 благо-разумно 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 приобретенные в процессе обучения»¹². Этот совет, высказанный Кванцем в 1752 году (время издания его книги), нисколько не потерял своей актуальности и в наши дни. Если же попытаться на основе павловской классификации

¹² Кванц И. Опыт наставления по игре на поперечной флейте. — Цит. по кн.: Дирижерское исполнительство, с. 16—17.

темпераментов и теории исполнительских стилей вывести исполнительскую типологию, то в ней можно выделить три достаточно контрастных исполнительских типа: рационалистический, эмоциональный 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 сооружать 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, они не столько творят, сколько воспроизводят, репродуцируют ранее ими созданное (сравним с описанием классического стиля).

В третьем, интеллектуальном типе доля импровизационности в момент исполнения также лимитирована. Импровизация здесь тоже продумывается заранее. Несмотря на возможный ее субъективизм она непременно обоснована, 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.

Вновь отметим, что названные типы исполнителей, как и исполнительские стили, обычно в чистом виде не встречаются. Чаше всего в художественной натуре музыканта-исполнителя переплетаются черты, свойственные в большей или меньшей степени разным 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.

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, взаимопроникновение их с приматом одного из них и составляет — при наличии исполнительской воли (четвертое

необходимое начало!) — творческую индивидуальность исполнителя.

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. Приоритет этого знания хранится лишь немногими людьми, а то и одним исполнителем, который владеет тайной стиля. Это глубокое заблуждение.

Конечно, нельзя отрицать, что традиции играют важнейшую роль в формировании стиля исполнения произведений того или другого автора. Однако традиция далеко не всегда является современницей произведения и даже, возможно, не всегда отвечает вкусам и воззрениям на исполнение самого композитора. Традиция не может быть застывшей и неизменной. Она является плодом исполнительского процесса. Своеобразие таланта исполнителей порождает различия в трактовке произведения. В процессе истории исполнения всякого произведения, созданного в прошлые эпохи, многое, естественно, наслаивается: и различие интерпретаций, и изменение исполнительских средств, и изменение воззрений на самую музыку, на идеи, ее насыщающие. Задача исполнителя — очистить сочинение от этих наслоений, дать слушателям возможность вновь открыть его для себя, увидеть его новые черты и краски. Произведение, созданное даже в отдаленную эпоху, должно снова возникнуть для нас не как тень музыки, не как смутное эхо далеких времен, а как мощный, полнокровный творческий организм, способный активно воздействовать на аудиторию.

Раскрывая опасность бездумного безоговорочного следования авторитетам, взявшим на себя миссию «законодателей» верного стиля исполнения и преподносящим его как догму, С. Фейнберг

писал: «Существует ряд так называемых „традиций исполнения классических пьес“. Но у нас часто смешивают традицию с привычкой. В таком смешении таится опасный подводный камень. Инерция привычки направлена против жизни традиции. В традиции живет творческий импульс, в привычке таится косность, мертвенность»¹³.

Таким образом, 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. Различие исполнительских индивидуальностей создает различие традиций. И хотя вопрос о том, какая из известных дирижеру традиций исполнения того или иного произведения является правильной, достаточно спорен, знание этих традиций для исполнителя очень важно. Прослушивание самых различных по творческому направлению исполнителей помогает вдумчивому, культурному музыканту изучать композитора и формировать свой собственный стиль. Строгий, критический разбор услышанного предохраняет от эпигонства. В то же время истинная заинтересованность, скромность и доброжелательное отношение к другим исполнителям помогут увидеть в их творчестве лучшее, ценное и чему-то научиться у них.

Современный концертный хоровой репертуар охватывает наибольшее количество исторических эпох сравнительно с другими видами музыкального исполнительства. В программах концертов любого полноценного академического хорового коллектива можно встретить произведения от XVI века до наших дней. Поэтому верное понимание и передача исполняемой музыки является сейчас одной из важнейших проблем хорового исполнительства, весьма актуальной и сложной.

Для того 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.

¹³ Фейнберг С. Путь к мастерству.— В кн.: Вопросы фортепианного исполнительства, вып. 1. М., 1965, с. 114.

Мы рассмотрели в общих чертах круг основных вопросов, возникающих перед хоровым дирижером в ходе исполнительского анализа партитуры. Предусмотреть в анализе все проблемы, которые могут встретиться в практической работе с хором, едва ли возможно, да и не нужно. Даже самый полный и тщательный анализ только приближает нас к созданию адекватной композиторскому замыслу интерпретации, но не гарантирует ее. Можно постичь, но не суметь передать. Здесь, как вообще в искусстве, многое зависит от личности исполнителя, его таланта, культуры, знания, опыта, мастерства, воли, артистизма, педагогического дара. Тем не менее не подлежит сомнению, что глубокий анализ произведения сокращает возможность исполнительского произвола и создает предпосылки к формированию своей индивидуальной и в то же время объективной трактовки произведения. И если соображения, изложенные в книге, помогут хоровым дирижерам не только интуитивно почувствовать, но и теоретически обосновать и аргументировать свое художественное «видение» произведения и способы его реализации в живом звучании, то автор сочтет свои намерения в какой-то мере выполненными.

О г л а в л е н и е

От автора	3
Глава 1. Методика исполнительского анализа хоровой партитуры	
1. Значение анализа музыкального сочинения в работе исполнителя и педагога	5
2. Сущность исполнительского анализа хорового произведения и его методика	6
Глава 2. Анализ исполнительских средств выражения	
1. Специфика музыкального исполнительства	18
2. Средства выразительности исполнителя	20
Темп	20
Метроритм	27
Динамика	29
Тембр	37
Артикуляция	44
Фразировка	48
Глава 3. Анализ дирижерских средств выразительности	
1. Специфика искусства дирижирования	54
2. Выразительные возможности дирижерского аппарата	57
Положение корпуса	57
Положение головы	58
Мимика	58
Выразительные функции руки дирижера и ее частей	60
3. Дирижерские средства выразительности в области темпа, динамики, тембра, артикуляции, фразировки	63
Темп и жест	63
Динамика и жест	66
Тембр и жест	69
Артикуляция и жест	71
Фразировка и жест	73
Глава 4. Стилистический анализ	
1. Музыкальный стиль	78
2. Исполнительский стиль	83